

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Petr Januš

Zvuková poezie

Sound Poetry

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 16. srpna 2009

Resumé

Práce představuje fenomén zvukové poezie z hlediska historického a teoretického. V literárně-historické části se soustředí na přechodovou fázi vývoje experimentální poetiky, již je možno vnímat jako emancipaci poezie zdůrazňující oproti tradiční „psané literatuře“ zvukovou stránku díla. Tento proces je sledován na pozadí jejích hlavních podžánrů a autorských poetik. Práce obsahuje rovněž kapitolu věnovanou české auditivní tvorbě. Teoretická část se věnuje vybraným otázkám dané poetické oblasti a jejímu vztahu k sousedním uměleckým oblastem. Součástí práce je příloha 4 CD s historickými nahrávkami mapujícími vývoj mezinárodní a domácí zvukové poezie.

Resumé

The present work introduces the phenomenon of sound poetry on both the historical and theoretical levels. From the historical perspective, it is focused on the transitional phase of the development of experimental poetics, seen here as an emancipation of poetry based in its sound qualities from the traditional „paper literature”. This process is traced with a view to major subgenres and individual poetics. One chapter is also dedicated to Czech auditive production. The theoretical section deals with selected issues of the given poetic domain and its relations to neighbouring areas. As a part of the work there is a 4 CD set enclosed, illustrating the development of both international and Czech sound poetry.

Klíčová slova

zvuková poezie; oralita; fonetická poezie; avantgarda; experimentální literatura; akustická realizace; intermédium; partitura; performance; technologie

Key Words

sound poetry; orality; phonetic poetry; avant-garde; experimental literature; acoustic realization; intermedia; score; performance; technology

Obsah

1.	Zvuková poezie. Vymezení pojmu.....	7
1.1.	Úvod	7
1.2.	Terminologie.....	8
1.3.	Možnosti definice	11
1.4.	Lyrický žánr, nebo projev akustického umění?	16
1.5.	Akustická realizace	18
1.6.	Zvuková poezie jako intermédium	20
2.	Vybrané kapitoly z historie zvukové poezie	22
2.1.	Předchůdci zvukové poezie	22
2.1.1.	Rané projevy	22
2.1.2.	Jabberwocky	23
2.2.	Zvuková poezie před rokem 1945.....	24
2.2.1.	Christian Morgenstern a Paul Scheerbart	24
2.2.2.	Deklamace italských futuristů	25
2.2.3.	Zaum	28
2.2.4.	Simultánní báseň.....	31
2.2.5.	Cabaret Voltaire a dada	32
2.2.6.	Pierre Albert-Birot	35
2.2.7.	(Opto)fonetické básně Raoula Hausmanna	37
2.2.8.	Schwittersova Ursonate	39
2.2.9.	Rudolf Blümner: Absolute Dichtung	41
2.2.10.	Fonetická poezie polských futuristů	43
2.2.11.	Francouzská meziválečná avantgarda	46
2.2.12.	Počátky radiofonických experimentů	50
2.3.	Zvuková poezie po roce 1945	55
2.3.1.	Antonin Artaud	55
2.3.2.	Poválečná fonetická poezie (Altagorova Métapoésie, M. Rotella, A. Martel).....	58
2.3.3.	Audio-vizuální básně (Paul de Vree).....	61
2.3.4.	Lettristé	63
2.3.5.	Exkurs: Musique concrète	69
2.3.6.	Ultralettristé	71
2.3.7.	Poésie sonore (Henri Chopin a Bernard Heidsieck)	79
2.3.8.	Cut-up a permutace (Brion Gysin).....	88
2.3.9.	Německá metalingvní poezie: Franz Mon a Carlfriedrich Claus.....	91
2.3.10.	Wiener Gruppe: Gerhard Rühm. Ernst Jandl.	99
2.3.11.	Konkrétní poezie jako východisko (B. Cobbing a A. Lora-Totino)	104
2.3.12.	Fylkingen: Text-ljud komposition	113
2.3.13.	Počátky sound poetry / text-soundu v USA a Kanadě.....	124
2.3.14.	Dvě syntetické koncepce 80. a 90. let.....	134
2.3.15.	Festivaly. Antologie. Periodika. Internetové stránky.	140
2.4.	Zvuková poezie v českých zemích	143
2.4.1.	Dada, kabaret, groteska	143
2.4.2.	Burianův voiceband	147
2.4.3.	Fónická poezie. Ladislav Novák.	151
2.4.4.	Současnost: fyzické básnictví vs. zmutované autorské čtení.....	157
3.	Teoretické otázky. Intermediální přesahy. Klasifikace.	163
3.1.	Otázka sémantiky	163
3.2.	Otázka autorství.....	165

3.3.	Zvuková vs. vizuální poezie.....	168
3.4.	Zvuková poezie a hudba.....	171
3.5.	Typologie.....	176
3.5.1.	Formální typologie (D. Higgins a M. Lentz).....	176
3.5.2.	Historická typologie (S. C. Ruppenthal a A. Lora-Totino).....	179
3.5.3.	Tři základní podoby zvukové poezie současnosti.....	181
4.	Závěr	182
Bibliografie		185
Internetové zdroje		188
Diskografie.....		191
Přílohy		194

1. Zvuková poezie. Vymezení pojmu.

„*La pensée se fait dans la bouche*“

Tristan Tzara

1.1. Úvod

Zvuková poezie (angl. *sound poetry*, fr. *poésie sonore*, něm. *lautpoesie*, it. *poesia sonora*) je pojmově nikterak přesně a jednotně vymezené označení pro druh básnické tvorby, v němž akustické charakteristiky poetického materiálu (verše, slova, hlásky) vystupují různou měrou do popředí na úkor jeho sémantické a syntaktické stránky.¹ Zvukové kvality lidského hlasu, na něž je vznik, resp. znovuoobjevení se této básnické formy vázáno, jsou rozhodujícím faktorem pro její oddělení od psané literatury a rozšíření výrazových možností směrem k akustickým uměleckým formám (hudba). Tuto skutečnost odráží i obecná definice Dicka Higginse, který zvukovou poezii vymezuje jako „*poezii, jež se soustředí na zvuk více než na jakýkoliv jiný aspekt tvorby.*“²

Nutno předeslat, že zvolené označení *zvuková poezie* je pojmem, který v sobě nese výrazné znaky provizornosti a je na jedné straně důsledkem jisté terminologické nouze způsobené částečným překrýváním a záměnou termínů příbuzných a blízkých, které jsou vyhrazeny místy značně různorodým fenoménům. Na straně druhé pak může být volba tohoto termínu úsilím o rozšíření diskursivního pole zejména při reflexi výtvorů přesahujících žánrové a mediální hranice. Ostatně samo překračování těchto hranic je pro aktivity tvůrců zvukové poezie příznačné od samého počátku a jejich úsilí v zásadě zakládá.

Je tedy zřejmé, že zvolený termín beze zbytku nepokrývá celé spektrum tvůrčí aktivity, jíž by mohla být věnována pozornost, ale je spíše jakýmsi ohniskem, spojující toto centrum zájmu s jeho méně typickými polohami a blíženci ve sféře „nepapírové“ tvorby.³ Je magnetem přitahujícím k sobě koncepty, projekty a díla, jejichž aspirace má dnes na recipienta přirozeně vícedimenzionální účinek. Jádrem však vždy zůstává motiv aktivace sluchu a různou měrou akcentovaná převaha akustických charakteristik řeči nad její

¹ Tato skutečnost však neznamena nutnou desémantizaci textu. V tomto ohledu jde spíše o plynulý přechodové pásmo od zcela asémantických textů přes smíšené formy až k útvarům, které na sématicnost nerezignují.

² „...*poetry in which the sound is the focus, more than any other aspect of the work.*“ Higgins, D.: *A Taxonomy of Sound Poetry*. Viz http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html.

³ Jde zejména o jistá východiska a postupy společná zvukové poezii a experimentální rozhlasové hře.

sémantickou stránkou, tradičně fixovanou médiem papíru. Právě ono „vystoupení z papíru“ (včetně své přípravné fáze) je podstatným rysem sledované linie tvorby.

Ačkoli kořeny této tendence vězí hluboko v prehistorii technologie záznamu zvuku a za předchůdce zmíněného žánru lze označit celou řadu básnických experimentů počínaje antikou, podstatným momentem pro etablování žánru se stávají avantgardní výboje první poloviny 20. století (vyzdvižení mluveného slova expresionisty, futuristická osvobozená slova a umění hluku, zaum, dada) a s nimi i rozvoj záznamové techniky, jenž ústí po roce 1945 v experimentální zvukovou tvorbu vznikající již přímo na platformě nového média. Tuto technologickou podmíněnost nelze však přijímat absolutně, neboť vedle hlavního, se záznamovou technologií svázaného proudu existují i další polohy, které jsou na jejím využívání nezávislé (performance).

Klíčovým aspektem se proto zdá být samotná skutečnost mluvního aktu v jeho konkrétní hlasové podobě včetně doprovodných artikulačních charakteristik a suprasegmentálních jevů. Tvůrčí proces odvrhuje tradiční médium papíru jako primární médium fixace textu a přiklání se k jeho artikulačně-akustické realizaci.

1.2. Terminologie

Před vstupem do problematiky vymezení zkoumané oblasti bude vzhledem k již naznačenému pojmovému překrývání a rozkolísanosti nutno objasnit některé termíny a jejich různou aplikaci a vzájemný vztah v jednotlivých tradicích či autorských poetikách. Zasazení zvukové poezie do kontextu avantgardních a experimentálních uměleckých směrů 20. století, kam svou multimediální povahou náleží, umožňuje vnímat její vývoj jako heterogenní experimentální proud mezinárodního a multilingválního charakteru, jehož ekvivalentní označení se svým vymezením nekryjí. Následný terminologický přehled odhlíží od četných dílčích neologistických označení spojených zpravidla s jediným autorem (jako např. *crirhythmes* F. Dufrêna či *méga-pneumie* G. Wolmana) a zahrnuje pouze nadindividuální, komplexní termíny.

Proklamovaná internacionálnost zvukové poezie se projevuje ve vícejazyčné aplikaci zastřešujícího termínu – *sound poetry* (angl.), *poésie sonore* (fr.), *Lautpoesie* (něm.) a *poesia sonora* (it.) – jejíž však není možno uplatňovat analogicky, neboť jeho používání se vztahuje k různým umělecko-estetickým tradicím, vůči nimž se zpravidla polemicky vymezuje.

Anglo-americký pojem *sound poetry* je kupř. svým rozsahem širší než „kontinentální“ termíny *poésie sonore*, *poesia sonora* a *Lautpoesie* (*phonetische Poesie*) a je používán jako

obecné označení pro akustickou tvorbu rozličné motivace (znovuobjevení orální tradice, etnopoetické tendence či intermédium mezi jednotlivými uměleckými oblastmi.) Oproti ostatním pojetím zde rovněž odpadá klíčová otázka (a)sémantičnosti tvorby, která je ponechána na libovůli tvůrce, příp. se zde prosazují smíšené formy.

V rámci německé jazykové oblasti nepanuje jednoznačná shoda ohledně podoby zastřešujícího termínu. Někteří teoretici (B. Scheffer)⁴ dávají před převažujícím termínem *Lautpoesie* z důvodu pevnější vazby na mezinárodní kontext přednost označení *phonetische Poesie*. To však zákonitě odkazuje k asémantičnosti takto označených výtvorů a příliš silně omezuje zkoumanou oblast. Navíc zde dochází ke kolizi s francouzským termínem *poésie phonétique* používaným převážně pro pretechnologickou tvorbu před r. 1945.⁵ Naproti tomu Döhlem používaný termín *akustische Poesie*⁶ je možno chápat jako střešní termín pro jednotlivá užší vymezení jako *Lautgedicht*, *poésie phonétique*, *poésie phonique*, *zaumnyj jazyk* atd.

Francouzský termín *poésie sonore* je ve svém užším významu používán Henri Chopinem takřka výlučně pro tvorbu využívající od počátku 50. let elektroakustická média (zpočátku zejm. magnetofon) a ve zjevném vymezení vůči lettristickým pozicím je autorem považován za jádro a výchozí bod samotné zvukové poezie. Chopin zároveň s ním používá takřka synonymně i termín *poésie électronique* a navíc oproti anglo-americké tradici důsledně rozlišuje mezi *poésie sonore* a *poésie phonétique*.

„Z anglofonní části Kanady k nám přišlo velké zmatení mezi fonetickými a sonorními básněmi, vyvolané termínem «sound poetry», který směšuje díla orální, sonorní a fonetická.“⁷

Jde tedy o poměrně úzké aplikační pole v rámci autorské poetiky. *Poésie sonore* ve svém původním významu tak představuje jen jeden z podžánrů zvukové poezie. V širším pojetí pak toto označení zahrnuje nejrozumnější proudy včetně akustického umění a performance a lze ho chápat jako ekvivalent k anglickému termínu *sound poetry*.

⁴ Scheffer, B.: *Überschreitungen von Gattungsgrenzen: Visuelle und Phonetische Poesie*, s. 1. Podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 61.

⁵ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 41.

⁶ Döhl, R.: *fussnote und chronologischer exkurs zur akustischen poesie (1)*. Podle Lentz, M.: *Lautpoesie/musik*, s.118.

⁷ „Du Canada anglophone nous vient une grande confusion entre les poèmes phonétiques et les sonores, confusion créée par le terme 'sound poetry' qui mêle l'oral, le sonore, le phonétique.“ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 221.

Jako synonymní s termínem *sound poetry* bývá zejména v anglofonním kontextu často používáno i označení *text-sound composition*, které se poprvé objevuje v souvislosti se zvukovými experimenty švédského sdružení Fylkingen v roce 1967. Richard Kostelanetz tento termín upřednostňuje před označením *sound poetry* a poukazuje v souvislosti s ním na prvotní přítomnost textu, jehož působnost je následně rozšiřována prostředky, které jsou typické spíše pro hudební oblast.

*„Termín text-sound charakterizuje jazykový projev, jehož primárními prostředkem koherence je zvuk spíše než syntax nebo sémantika a v němž si tak zvuky tvořené srozumitelnými slovy vytvářejí svoji vlastní koherenci bez ohledu na denotativní význam.“*⁸

Kostelanetz však při snaze o zdůraznění intermediálního charakteru *text-soundu* stanovuje značně ostrou hranici mezi doménami poezie a hudby. Z oblasti *text-soundu* vylučuje akustická díla, v nichž jsou slova nositeli tónové výšky nebo melodie a vykazuje je jakožto písně do hudební oblasti. Toto značně puristické vymezení by ze zkoumané oblasti vyloučilo řadu stěžejních zvukově poetických útvarů, jako např. Dufrenovy *crirhythmes*, Chopinovu *poésie sonore* či smíšené formy vokálních a hudebně instrumentálních kompozic (zvukové performance Boba Cobbinga). *Text-sound* v tomto pojetí proto nelze považovat za termín ekvivalentní zvukové poezii, ale pouze za jednu z jejích forem.

Používání vícejazyčné terminologie je užitečné nejen z důvodu zachycení historických souvislostí vývoje zvukové poezie, ale zejména tehdy hrozí-li nebezpečí zmatení pojmů, k němuž při různých poetologických koncepcích u teoretiků zvukové poezie často dochází. Proto bude cizojazyčných termínů užito především tam, kde mají distinktivní platnost mezi jednotlivými koncepcemi.

Zvolený český termín zvuková poezie má zahrnovat komplexní spektrum akustické experimentální tvorby využívající lidského hlasu a jazykové struktury k dosažení estetického účinku. Označení auditivní poezie (tvorba), používané zejména v souvislosti s experimentální textovou produkcí 60. let, je chápáno jako synonymní, čímž je rozšířen jeho literárně historický dosah. Termínům fónická poezie a fonetická poezie je ponechána platnost jejich

⁸ „The term text-sound characterizes language whose principal means of coherence is sound, rather than syntax or semantics – where the sounds made by comprehensible words create their own coherence apart from denotative meanings.“ Kostelanetz, R.: *Text-Sound Art: A Survey*. Viz <http://www.ubu.com/papers/kostelanetz.html>

referencí v rámci konkretistické poetiky 60. let a budou používány jako historická označení pro vývojový stupeň zvukové poezie.⁹

Pokud jde o termíny označující žánrové oblasti související se zvukovou poezií či jí nadřazené, je termín *Hörspiel* pro svoji specifčnost v německé jazykové oblasti ponechán ve své původní podobě a je mu v souladu s územím připojen pro odlišení od „mainstreamové“ rozhlasové produkce připojen atribut „neues“. Příbuzný pojmu *neues Hörspiel* je pojem *radioart*, jenž se vzhledem k němu vyznačuje zvýšeným důrazem na mediální aspekt produkce. Naproti tomu pojem *acoustic art* (akustické umění) je svým rozsahem vzhledem k *Hörspielu*, *radioartu* i *zvukové poezii* širší, podobně jako pojmy *sound-art* (americká a evropská tradice) a *Klangkunst* (Německo), jež jsou používány spíše v muzikologické terminologii.

1.3. Možnosti definice

Striktní vymezení zvukové poezie z hlediska literárně vědného je problematické a není patrně na místě, neboť zvuková poezie jakožto pomezí umělecká oblast literatury přesahuje, a při její reflexi by bylo tedy třeba hledat oporu i v jiných vědních oborech (muzikologie, jazykověda, teorie vnímání).

V dějinách definice zvukové poezie je možno rozlišit dva modelové přístupy¹⁰ jejího vymezení. První usiluje o normativní určení oblasti a na pozadí nadřazeného pojmu akustické literatury z ní vylučuje na základě pevně stanovených konstitutivních faktorů jednotlivé případy. Druhý přístup je svou povahou nenormativní a definici opírá o recepční proces, na jehož základě stanovuje relevantní akustické útvary. Jde tedy o extensionální vymezení spočívající na vřazování jednotlivých konkrétních případů.¹¹

⁹ Definice P. Garniera v manifestu *Position I du mouvement international* (První stanovisko mezinárodního hnutí, 1963). „Poezie fonetická: je založena na fonémech, znělých částicích jazyka a všeobecně na všech zvucích vydávaných lidskými hlasovými orgány; tyto fonémy jsou zpracovávány pomocí magnetofonu a směřují k vytvoření zvukového prostoru. [...] Poezie fónická: báseň je komponována přímo na magnetofonovou pásku, slovo a věta jsou pojímány jako objekty a centra auditivní energie.“ *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 98–99.

¹⁰ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 39–40.

¹¹ Lentz uvádí kromě těchto dvou protichůdných přístupů ještě pozoruhodné pojetí Petry Marie Meyer. To využívá pojmu „grafofonie“ rušícího polaritu hlas – písmo, a zcela tak rezignuje na definici. Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, ibid.

Příkladem restriktivního typu vymezení je Scholzova definice, která zakládá zvukovou poezii (Lautpoesie) na třech konstitučních faktorech: rezignaci na slovo a větu jako nositele významu, hláskách jako kompozičního materiálu a akustické realizaci básnického útvaru.¹² Scholz se tak snaží vymezit oblast zvukové poezie vůči obecnějšímu pojmu akustické literatury, avšak nasazuje příliš silná restriktivní měřítko. Problematický je zvláště požadavek asémantičnosti a odmítání smíšených forem, jehož uplatněním by byly ze zkoumané oblasti vyloučeny mnohé stěžejní básnické polohy a díla (např. Cobbingova konkrétní zvuková poezie, Chopinova poésie sonore) či útvary zvukové poezie v rámci nové rozhlasové hry.

Z hlediska recepčního je pro etablování zvukové poezie jako umělecké disciplíny (žánru) podstatná její zaměřenost na zvukový průběh hlasového projevu a rozvinutí akustických možností při tvarování jazykového materiálu, kterým vokální zpracování disponuje. Tak i Maurach pojímá Lautpoesie jako „komplexní [...] strukturu vytvářenou činností hlasivek, která je zpravidla zpřístupněna prostřednictvím elektronického média.“¹³

Pojetí zvukové poezie jako artikulační struktury zpracované prostřednictvím elektronických médií se však jeví jako neadekvátní historickému vývoji i aktuálnímu stavu, neboť nerozlišuje mezi „technologickou“ větví zvukové poezie a živými vystoupeními v reálném čase (Live-Performance), která staví mimo referenční rámec. Z hlediska historického pak naráží na skutečnost, že zvuková poezie před rokem 1945 nemohla být zaznamenána (až na výjimky, jakou byla např. nahrávka Schwittersovy Ursonate).

Zdá se tedy na místě předběžně rozšířit extenzionální pole zvukové poezie o aspekty performativní (již od 50. let např. Heidsieck, pro nějž dokonce má hlas pouze sekundární důležitost vzhledem k tělesně-performativním prvkům; zde lze uvažovat též o návratu k orální tradici, příp. o etnopoetických tendencích) a intermediální (zvuková poezie přijímá podobu pomezí tvůrčí oblasti mezi různými druhy umění v jejich odpovídajícím mediálním prostředí – radiokunst atd.).

Ohledně podoby živého vystoupení a performativního aspektu zvukové poezie však nepanuje mezi teoretiky, ani na úrovni procedurální a publikační praxe shoda. Zejména americká tradice *sound poetry* při svém širokém vymezení včleňuje do sféry svého zájmu značně indiferentně orální formy, jež mnohdy představují jen čtené varianty psaných textů a

¹² Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 19.

¹³ „...ein komplexes [...] Gefüge aus stimmlichen Aktionen, die [...] in der Regel über ein elektronisches Medium zugänglich gemacht werden.“ Maurach, M.: *Das experimentelle Hörspiel*, s. 17.

postrádají akusticko experimentální rozměr.¹⁴ Někteří autoři a teoretici (Kostelanetz) se tomuto úzu brání naplňováním úžeji vymezených konceptů (*text-sound composition*), jež lze chápat jako autorskou poetiku či podžánr zvukové poezie. Jindy vznikají „antidefinice“, pomocí nichž je ohraničováno pojmové pole zvukové poezie. Tak postupuje např. Philadelpho Menezes v rámci své koncepce experimentální, meziknakové poetiky (viz 2.3.14.2). Menezes omezuje performativní aspekt zvukové poezie třemi body:

1. *Zvuková poezie není recitací napsané básně, a to dokonce ani tehdy, je-li recitován experimentální psaný text, např. vizuální báseň.*¹⁵

Menezes sice připouští, že v některých případech může mít vizuální text funkci předlohy, ale považuje ho pouze za schéma akustické realizace. Výsledný akustický tvar je zcela novou básní vytvořenou přednášejícím. Zvuková stránka básně není totožná s auditivním aspektem verbálního diskurzu.

Otázkou z tohoto pohledu zůstává, co si počít s „partiturami“ raných zvukových básní předtechnologické éry (italští futuristé, Ball, Albert-Birot, aj.), které jsou jediným fixním dokladem existence díla. Jsou tímto jednoznačně odsunuty do prehistorie zvukové poezie jako její přípravná fáze čekající na své interprety? Jak je tímto přístupem ovlivněno pojetí autorství? Lze takto razantně oddělit vizuálně-materiální schéma od akustické realizace? Tyto otázky budou blíže pojednány v oddílu 3.

2. *Zvuková poezie není báseň spočívající na textu, pokud je text pojímán jako komplex syntaktických, sémantických a pragmatických vrstev verbálních znaků.*¹⁶

Zde patrně nejvýrazněji vystupuje vliv konkrétní poezie, jejíž východiska (zaměřenost na materiál a objekt, redukce jazyka a nelineárnost struktury projevující se formou syntaxe

¹⁴ Odhlédneme-li od sebestředného cirkusu „slam papiho“ Marca Smithe, má i většina publikovaných nahrávek *Giorno Poetry Systems* ze 70. let v zásadě charakter autorských čtení. Viz *The Dial-A-Poem Poets* (1972), *The Dial-A-Poem Poets: Disconnected* (1974), *Biting Off The Tongue Of A Corpse* (1975), *William S. Burroughs/John Giorno* (1975), *The Dial-A-Poem Poets: Totally Corrupt* (1976), *John Giorno & Anne Waldman: a KulchurSelection* (1977), *Big Ego* (1978), *The Nova Convention* (1979).

¹⁵ „Sound poetry is not a declamation of a written poem, even if the declamation is an oralization of an experimental written text, for instance, a visual poem.“ Menezes, P.: *Experimental poetics based on sound poetry today*, Visible Language, 2001. Viz http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3982/is_200101/ai_n8950234/

¹⁶ „Sound poetry is not a text-based poem, where the text is conceived as a complex of syntactic, semantic and pragmatic levels of verbal signs.“ Ibid.

prostoru) jsou pocíťována i na obecné rovině popisu zvukově poetických experimentů.¹⁷ V této souvislosti je jen příznačné, že akustický prvek nelze ve zvukové poezii vnímat jako vnější element básně přidaný k ní za účelem zesílení významu či ilustrace textu. Proto ani v případě použití doprovodných hudebních nástrojů, při zhudebnění básně není na místě mluvit o zvukové poezii.

3. *Zvuková poezie není performancí poezie, v níž slouží zvuky jen jako dekorace a přistupují pouze sekundárně prostřednictvím performance.*¹⁸

Do diskurzu zvukové poezie nelze pojmut ten druh živých vystoupení, u nichž jsou akustické prvky pouze volně přiřazeny k ostatním prezentačním elementům a nemají ve vztahu k celku žádnou specifickou funkci. Menezes tím vymezuje performativní polohu zvukové poezie využívající fyzické přítomnosti básníka (jeho těla) vzhledem k performační produkci obecnější povahy či k vypjatým pozám při autorských čteních. Na mimoakustické faktory zvukově poetické performance je kladen různými autory různý důraz (Scholz, Heidsieck).

Jiným typem negativního vymezení oblasti zvukové poezie (*Lautpoesie*) je literárně-historický přístup Siegfrieda J. Schmidta. Schmidt vypočítává na pozadí teoretické doktríny experimentální tvorby 60. let a s využitím derridovského magického slůvka důležité aspekty zvukové poezie od počátku 20. století:

- *de-konstrukce běžné mluvy, jež má být zaměřena na zprostředkování smyslu*
- *de-konstrukce tradiční slovní a větné sémantiky*
- *de-konstrukce běžného třídění slovních druhů*
- *de-konstrukce tradičního pojetí literatury.*¹⁹

¹⁷ Menezesova koncepce meziznakové poezie (*poesia intersignos*) je svým úsilím o spojování elementů různých sémiotických okruhů (vizuálních, verbálních, zvukových) blízka radikálním požadavkům jeho krajanů Décia Pignatariho a Luise Ângela Pinta z článku *Nova linguagem, nova poesia* (Nový jazyk, nová poezie, 1964), v němž autoři zásadně redefinují pojem básnického jazyka. „*Entendemos por linguagem qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, o modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática).*“ Pignatari, D. – Pinto, L. A.: *Nova linguagem, nova poesia*, in: Campos, A. de – Pignatari, D. – Campos, H. de: *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1970*. Brasil, Libreria duas Cidades 1975. – “Jazykem rozumíme jakýkoli soubor znaků a způsob jejich užívání, to znamená, způsob, jakým se k sobě vztahují (syntax) s ohledem na své referenty (sémantika) a interprety (pragmatika).” Za „jazykové“ prostředky jsou považovány nejen verbální prvky, ale i např. dopravní značky, schémata a diagramy, matematické a symbolické značky, audio-vizuální prostředky apod.

¹⁸ „*Sound poetry is not a performance of poetry with decorative sounds derived from the performance.*“ Menezes, P.: *Experimental poetics based on sound poetry today*. Viz http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3982/is_200101/ai_n8950234/

Schmidtovo vymezení je založeno na pojetí zvukové poezie v kontextu experimentální tvorby 60. let a zdá se, že uvedené poetologické a funkčně jazykové rysy jsou společné vícero jejím typům, příp. mohou podat zcela obecnou charakteristiku experimentální a konkretistické doktríny. Navíc Schmidt v souladu se skepsí ohledně vývoje experimentální tvorby konce 60. let přistupuje ke zvukové poezii jako k historicky uzavřenému, „klasickému“ žánru experimentální literatury, a tak podává spíše bilanci vývoje poetiky než přehled rysů relevantních pro konstituci žánru.

Obtíže při jednoznačném (intenzionálním) definování, ba jeho nemožnost (a v zásadě i nerelevanci) napovídají i vyhýbavá vyjádření mnohých autorů. Bob Cobbing např. terminologickou a pojmovou nekompatibilitu mezinárodního diskurzu obchází slovy:

*„Důležité je, co vzniká, a ne to, jak to nazveme. Mít všeobecně přijímanou terminologii by bylo sice užitečné, ale zatím se to ukázalo jako nemožné.“*²⁰

Také Allen Strange rezignovaně doznává nemožnost pokusů o intenzionální definici jevu zvukové poezie, jež se utápějí v nekonečné různorodosti:

*„Loni jsme s Larrym Wendtem a Stephenem Ruppenthalem podnikli pokus definovat zvukovou poezii. No a brzy jsme došli k závěru, že je to zcela nemožné. [...] Jediné jisté tvrzení, které lze o této oblasti vyslovit je, že nikdo z nás nedělá tutéž věc.“*²¹

Zvuková poezie se z tohoto pohledu jeví jako umělecká doména v intermediální oblasti mezi poezií a hudbou, tvořená heterogenními proudy, které vznikly na pozadí jednotlivých autorských definic a poetik.

Ještě skeptičtější ohledně možnosti jednotného vymezení zvukové poezie a terminologické shody v mezinárodním kontextu je Tom Johnson, který zvukovou poezii vnímá jako koincidenci různých motivací bez jakýchkoli příčinných vazeb. Podle Johnsona

¹⁹ „De-Konstruktion des üblichen Sprechens. Das angeblich auf Sinnvermittlung ausgerichtet ist; De-Konstruktion traditioneller Wort- und Satzsemantik; De-Konstruktion üblicher Gattungseinteilungen; De-Konstruktion traditioneller Auffassung von Literatur.“ Schmidt, S. J.: *Notizen zur experimentellen Dichtung in Frankreich und Deutschland nach 1945*, s. 132. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 67.

²⁰ „What is important is what is done, not what it is called. It is useful to have a generally accepted terminology, but this has so far proved impossible.“ Cobbing/Mayer: *An Interview with Bob Cobbing. concerning concrete poetry*. London 1978, s. 59. Cit.: podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 72–73.

²¹ „L'année dernière, avec Larry Wendt et Stephen Ruppenthal, nous avons voulu tenter de définir la poésie sonore. Eh bien, nous sommes rapidement arrivés à la conclusion que c'est tout à fait impossible. [...] La seule certitude que l'on puisse avancer dans le domaine de la poésie sonore, c'est que personne ne fait la même chose.“ *Entretien avec Larry Wendt et Allen Strange*, in: *Poesies Sonores*, s. 112–113.

tvůrci přicházející ze vzájemně odlehlých uměleckých oblastí (básníci, hudební skladatelé, zpěváci aj.) dospěli při hledání přesahů kanonizovaných forem a projevů shodou okolností do více či méně stejných pozic.

„Někteří z nich jsou básníci, kteří se nasytili tištěné stránky a zatoužili po tom, aby byl jejich výraz znovu slyšet. Jiní jsou hudební skladatelé, kteří se nasytili písňové formy a hledali nové způsoby práce s mluvenou řečí. Ještě jiní zpěváci usilující o rozšíření svého vokálního rejstříku. [...] Někteří pracují v nahrávacím studiu a zvuky řeči se jim zdají zajímavější než zvuky jiného druhu. Další míchají jazyky a vytvářejí nové.“²²

1.4. Lyrický žánr, nebo projev akustického umění?

Představuje-li jednotná intenzionální definice zvukové poezie v mezinárodním kontextu natolik neřešitelný problém, že se objevují úvahy o zvukové poezii jako víceméně náhodné křižovatce různě motivovaného úsilí o překročení daností rozličných žánrů, je na místě položit si otázku jejího vztahu k literární oblasti. Je zvuková poezie lyrickým žánrem a lze ji proto popsat tradičními nástroji literárněvědné analýzy, nebo jde spíše o projev obecnější oblasti akustického umění?

K prvnímu pojetí se přiklání Scholz, který, přestože připouští, že zvuková poezie stírá rozdíly mezi uměleckými druhy a překračuje jejich hranice, zahrnuje ji pod pojem lyriky.

„Tyto estetické výtvořby byly stále znovu označovány jako «verše beze slov» nebo «zvukové básně», čímž byla potvrzována jejich příslušnost k oblasti lyriky.“²³

Na podporu svého tvrzení uvádí dále Scholz řadu charakteristických rysů, jež jsou podle jeho mínění společné tradičně pojímané lyrické básni a zvukově poetickým útvarům – písňovou formu, zpěvnost, specifickou a intenzitu lyrické mluvy. V souladu s hegelovským pojetím lyriky pak klade zvláštní důraz na upozadění intelektu ve prospěch emocionální stránky.

²² „Some are poets who have grown tired of the printed page and would like their art to be, once again, an aural medium. Some are composers who have grown tired of song form and seek new ways of working with language. Some are singers who want to expand the vocal vocabulary [...] Some like to work in recording studios and find speech sounds more interesting than other sounds. Some want to mix language or create new ones.“ Johnson, T.: *The Voice of New Music*, s. 439-440. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 74.

²³ „Immer wieder wurden diese ästhetischen Gebilde als «Verse ohne Worte», «Klanggedichte» oder «Lautgedichte» benannt und somit als der Lyrik zugehörig betrachtet.“ Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 19.

Otázkou je, zda rysy jako je písňová forma či zpěvnost jsou specifické pouze pro oblast lyriky a zda by tedy byly pro vřazení zvukové poezie do oblasti lyriky vůbec relevantní. Na druhou stranu není jejich uvedení patrně ani na místě, neboť velká většina zvukových básní nemá formu písně (o zpěvnosti ani nemluvě). Problematickým zůstává i požadavek nadřazení emocionálního aspektu tvorby, jenž by vyřazoval ze zkoumané oblasti mnohé konstruktivistické a konceptuální formy.

Zdá se tedy, že pojetí zvukové poezie jako lyrického žánru lze nanejvýš aplikovat na její pretechnologickou fázi před rokem 1945, a to ještě jen v omezené míře. Tomu by nasvědčovala i pozdější Scholzova teoretická revize, v rámci níž chápe zvukovou báseň (*Lautgedicht*) jako historicky uzavřený žánr považovaný za předchůdce akustické poezie (akustického umění).²⁴

Druhý přístup vychází z pozic *gestalttheorie* aplikované na oblast akustických forem a má své čelné představitele ve Franzi Monovi a Gerhardu Rühmovi. Mon zdůrazňuje gestický charakter zvukové poezie, tj. rozšíření řečového materiálu o emocionální a gestické výrazové prostředky, suprasegmentální prvky a jiné hlasovým ústrojím generované zvuky (mlaskání, kašlání atd.), které mají při recepci a estetické evaluaci rovnocennou hodnotu jako jazykové jednotky. Artikulační gestika tak plní funkci fonologických jednotek, čímž je rozšiřován výrazový potenciál a zároveň rušena hegemonie terminologického a diskurzivního užívání lidské řeči.

Obdobně je tomu i u Rühma a jeho termínů *Lautgestalt* a *Ausdruck*, jež nezahrnují pouze slova či hlásky, ale všechny relevantní akustické nuance (trvání hlásky, intonaci, způsob artikulace, hlasové gesto, dech), které se na výsledném tvaru podílejí. Při analýze významu využívá Rühm pojmového inventáře psychofonetiky, jež umožňuje symbolický výklad hlásek a motivace jejich užití. V této souvislosti pak hovoří o „*Urausdrucksgesten*“ (prvotních výrazových gestech).²⁵

²⁴ „Die Wiener Gruppe (Gerhard Rühm u.a.), Ernst Jandl und Autoren der Konkreten Poesie (Franz Mon u. a.) haben sich in den fünfzig Jahren mit dem Lautgedicht auseinandergesetzt und es zur akustischen Poesie (Hörspiel, Hörtext, radiophonische Kunst, ars acustica, AUDIO ART) erweitert.“ Scholz, Ch.: Nachwort zur Lautpoesie-Anthologie, in: *Bobeobi. Lautpoesie*, s. 22. – „Vídeňská skupina (Gerhard Rühm aj.), Ernst Jandl a autoři konkrétní poezie (Franz Mon aj.) se v padesátých letech zabývali zvukovou básní a přivedli ji až k akustické poezii (hörspiel, hörtext, radiofonní umění, ars acustica, AUDIO ART).“

²⁵ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 47.

Takto receptivně požímanou zvukovou poezii lze skutečně spíše než jako lyrický žánr vnímat v kontextu akustického umění,²⁶ přičemž klíčovým distinktivním rysem od ostatních akustických forem je aktivace fonačního ústrojí při tvůrčím procesu.

V užším slova smyslu je tedy možno zvukovou poezii vnímat jako označení historicky uzavřeného lyrického žánru, jenž byl produktem avantgardního vzepětí první třetiny 20. století, v širší, aktuální podobě pak jako rozvíjející se proud, který skrze své vývojové fáze vplynul do oblasti akustického umění.

1.5. Akustická realizace

Zjevná nemožnost širšího konsensu při definování zvukové poezie a s ní související nejednotnost mezinárodní terminologie nebrání uvedení konstitutivního rysu, jenž je obecně přijímán napříč teoretickou i autorskou základnou zkoumané oblasti.²⁷ Akustická realizace je nejen podmínkou etablování žánru, ale její primární úloha (nezastupitelnost) v procesu tvorby je zároveň i distinktivním rysem vůči tradičnímu autorskému čtení. V tomto smyslu je třeba vést jasnou dělicí čáru mezi oním druhem autorského vystoupení, jehož texty mohou být prezentovány rovněž v písemné podobě, a živou zvukovou poezií, pro niž připadá v úvahu pouze akustická realizace, byť jí může předcházet písemná notace, která sama o sobě ovšem není (podobně jako notový zápis hudebního díla či filmový scénář) výsledným produktem.

„Co odlišuje text-sound od čtení básníka Williama Carlose Williamse je skutečnost, že Williamsova báseň může velmi dobře existovat jak v písemné formě, tak i ve formě recitace, ovšem Ursonate Kurta Schwitterse, 62 Mesostics re Merce Cunningham od Johna Cage nebo Mr. Smith of Rhodesia švédského spisovatele Åke Hodella mohou existovat pouze jako zvukové objekty. [...] Jde tedy o poezii, která rozšiřuje naše pojetí tradičního čtení.“²⁸

²⁶ Termín akustické umění (Ars acustica, Akustische Kunst) pochází od Klause Schöninga.

²⁷ Jako klíčový rys zvukové básně vnímají její akustickou realizaci např. Ch. Scholz, M. Lentz, Ch. Amirkhanian či J. Blonk.

²⁸ „What distinguishes a text-sound piece from a reading by the poet William Carlos Williams is that Williams' poem can effectively exist either in written form or recited form, but the Ursonate of Kurt Schwitters, the 62 Mesostics re Merce Cunningham of John Cage, or Mr. Smith of Rhodesia by the Swedish writer Åke Hodell can exist only as sound objects. [...] It is also a poetry which extends our notion of the traditional reading.“ „Radio discussion of text-sound composition by Charles Amirkhanian“ (May 4, 1975). Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 76.

Z dnešního pohledu je podobné vymezení vůči tradičním formám recitace jistě užitečné a namístě. Problematické však začíná být, vezmeme-li v potaz historické formy zvukové poezie. Rané fonetické básně (Morgenstern, Scheerbart) by se svou pouze písemně fixovanou zvukovou potencialitou totiž ocitaly zcela mimo zkoumanou oblast. Z důvodu neexistence přímých historických dokladů by mohlo být diskutabilní kupř. i zařazení dadaistických zvukových či simultánních básní, po nichž zbyly jen partitury.

V prvním případě by snad bylo možno uvažovat o vývojově podmíněné modifikaci pojmu akustické realizace, jež by pro díla pretechnologického období zvukové poezie připouštěla jako svou mezní podobu i tichou recepci zvukové básně při solitérním čtení, je-li tato na základě svých zvukových kvalit překrývající sémantickou stránku jako zvuková pojímána. To by poukazovalo na klíčovou roli asémantičnosti při recepci zvukové poezie před rokem 1945. Zároveň se tím potvrzuje i teze H. Chopina o zásadním vývojovém zlomu v souvislosti s možností využití záznamové techniky (magnetofonu),²⁹ jež hegemonii asémantičnosti ruší a při tematizaci zvukového prvku se vydává jiným směrem (technická manipulace hlasu atd.).

V souvislosti s dochovanými partiturami je třeba na jedné straně oddělit živá vystoupení vznikající v reálném čase od zvukových básní komponovaných přímo pro záznamové médium, v jejichž případě by pouhá potencialita akustické realizace na bázi schématu či textu-partitury byla nedostatečným důvodem pro jejich recepci jako zvukových básní. Naproti tomu u živých vystoupení, a to opět zejména před rokem 1945, je třeba uvažovat jejich charakteristický rys autenticity a bezprostředního kontaktu (v ideálním případě interakce) s publikem, při němž nehraje roli pouze akustická prezentace, ale i tělesná přítomnost básníka a jiné vizuální prvky.³⁰ B. Heidsieck dokonce těmto prvkům přiznává úlohu minimálně rovnocennou:

„Zdá se mi, že hlas je pouze jednou ze složek přímého sdělení textu obecnstvu. Dokonce bych řekl, že v mimořádných případech je jeho role druhotná.“³¹

²⁹ Chopin na rozdíl od angloamerické tradice nepovažuje orální literaturu za předchůdce *poésie sonore*.

³⁰ Jako důležité faktory živého vystoupení uvádí M. Köhler kromě hlasu performerů ještě řeč těla, osvětlení, líčidla, kostým, příp. hudební doprovod. Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 16.

³¹ „It seems to me that the voice is but one of the components of the genuine communication of a text to an audience. I would even go so far as to say that in extreme cases its role becomes secondary.“ Heidsieck, B.: *VOIX!/VOIE?*, in: *Literary Speaking/sound poetry & text-sound composition*, s. 66-68. Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 76.

Tento způsob akustické realizace je ovšem třeba rozlišovat od dokumentární reprodukce, jež slouží sice jako historický doklad, avšak ve světle všech uvedených okolností má hodnotu spíše ilustrativní. Je tedy zjevné, že performance má mezi formami zvukové poezie díky své uplývající, v čase rozložené a neuchopitelné povaze zvláštní místo. Proto je z hlediska historického pro neexistenci přímých zvukových dokladů možno považovat např. partitury Ballovy básně Karawane či simultánních básní curyšského dada za stopy jejich akustické realizace, z pohledu materiálního pak za matrice pro nové ztvárnění.

1.6. Zvuková poezie jako intermédium

Zvuková poezie je víceméně všeobecně považována za oblast interdisciplinárního charakteru, v jejíchž postupech se prolínají prvky jazykové (literární) a hudební. Z historického pohledu je možno ji nahlížet jako multimediální uměleckou formu odrážející a rozvíjející syntetické tendence avantgardních a experimentálních uměleckých hnutí, z jejichž prostředí v první polovině 20. století vyšla. Je proto přirozeně propojena s vývojem mnohých dalších uměleckých forem, s nimiž často sdílí i tvárné prostředky a techniky, a podléhá principu formální integrace různých druhů znaků a jejich sémiotické evaluace v průběhu receptivního procesu.

Podle základní definice jednoho z prvních teoretiků zabývajících se intermediální oblastí mezi poezií zvuku a hudbou, S. C. Ruppenthala, je zvuková poezie „*akustické umění využívající hlasu jako nástroje umělecké komunikace*.“³²

Ruppenthal poukazuje na obdobné auditivní parametry zvukové poezie a hudební skladby: výšku tónu, barvu, dynamiku, texturu, trvání a prostorovost. Jednotlivé mechanismy či části fonačního ústrojí básníka (hlasivky, ústní a nosní dutina, zuby, rty, jazyk, hrtan) představují pro Ruppenthala analogii k hudebním nástrojům, pomocí nichž zvukový básník jako hudební skladatel artikuluje svoji koncepci.

Zvuková poezie však, jak už bylo ostatně naznačeno, nemusí překračovat žánrové hranice jen jedním směrem. Její četné podoby jsou charakterizovány sdílením formálních prostředků a postupů i s dalšími uměleckými oblastmi (hudba, film, divadlo, výtvarné umění) a jde tedy často o komplexní rozšíření jejích výrazových možností.

³² „...a sonic art that treats the speaking voice as an instrument of artistic communication.“ Ruppenthal, S. C.: *History of the development and techniques of sound poetry in the twentieth century in western culture*, s. 6. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 79.

„Díky podobnosti technik manipulace je historie zvukové poezie spjata s rozvojem mnoha dalších uměleckých forem. Snadno tak dochází k neodlišování zvukové poezie od „tradiční“ poezie, hudby, výtvarného umění, architektury, tance atd., neboť zvuková poezie aktivně usiluje o to, aby se stala skutečnou „multimediální“ uměleckou formou a působila simultánně s dalšími formami.“³³

Zvuková poezie v tomto pojetí přestává být uchopitelná jako fakt (orální) literatury a stává se globálním konceptem, Gesamtkunstwerkem, totálním uměním, v jehož rámci dochází k prolínání literárních, hudebních, tanečních a vizuálních prvků. Wendt a Ruppenthal jdou dokonce tak daleko, že v ideálním rozvinutí její intermediality spatřují dokonce obnovu starořeckého konceptu totálního divadla zaměstnávajícího všechny smysly a vnímají ji tedy jako idealistickou snahu o nalezení univerzální umělecké formy. V této souvislosti je třeba zmínit zásadní roli, kterou hrají v tomto úsilí nová média, jež umožňují technickou manipulaci zvuku a obrazu na různých časových rovinách. Z dalších obdobně synkretických pojetí jmenujme např. meziznakovou poezii P. Menezese a polypoezii E. Minarelliho.

Intermediálním aspektům zvukové poezie bude věnována část kapitoly 3.

³³ „The history of sound poetry is also linked to the development of many other artforms because of similarities in manipulative techniques. It is too easy to confuse sound poetry with 'traditional' poetry, music, painting, architecture, dance, etc., since sound poetry makes an active attempt at being a truly 'multi-media' artform and to exist simultaneously with these other forms.“ Wendt/Ruppenthal, b. n., in: *Text-Sound Texts*, R. Kostelanetz (ed.), s. 248. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 80.

2. Vybrané kapitoly z historie zvukové poezie

2.1. Předchůdci zvukové poezie

2.1.1. Rané projevy

Přímé doklady rozvíjení zvukové stránky slova jsou v porovnání s jeho vizuálním protějškem nepoměrně skromnější. Při své technologické podmíněnosti je fixace zvuku vynálezem z historického hlediska velmi novodobým. „Podzemní“ dějiny zvukové instrumentace slova mají však počátek značně starší a stojí patrně u samotného zrodu básnické tvorby. Jistá forma auditivní tvorby je proto s nejvyšší pravděpodobností přítomna od počátků lidské kultury. Vázanost slova na rytmus a melodii umožňuje úvahy o četných předchůdcích zvukové poezie. Mohou sem patřit např. hymnické refrény a obřadní zpěvy, refrény národních písní typu tralala, rozpočítávadla, onomatopie, glosolálie, dechové ódy (breath odes), manichejské chorály ze 4. století, mantry a šeptaná zaklínadla (např. známé abracadabra).³⁴ Scholz ve svém výčtu praforem zvukové poezie uvádí:

1. onomatopoeia a hláskovou symboliku,
2. umělé jazyky – a) s funkcí kritickou, např. v Morově *Utopii* (1516), b) s funkcí dekorativní, např. v Rabelaisově *Pantagruelovi* (1534), v *Ulysses von Ithacia* (Odysseus z Ithaky, 1723) Ludviga Holberga či v parodických dialozích *Münchhausena* (Baron Prášil, 1838) Karla Immermanna, c) tajné řeči, např. privátní jazyk *lingua romana* Stefana George, a d) extatické řeči a glosolálie schizofreniků nebo náboženských fanatiků,
3. zkomoleniny, záměrně defektní text,
4. zaklínadla,
5. rozpočítávadla,
6. mluvní cvičení (jazykolamy apod.),
7. asémantické refrény,
8. scat a melizma,
9. mantry.³⁵

³⁴ Houédard, D. S.: *Chronology: Sound Poetry*, Kontextsound april-may 1977, Amsterdam.

³⁵ Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*. Obemichelbach, Gertraud Scholz Verlag 1989, s. 21–82.

V umělé literatuře se rané projevy zvukové aktualizace objevují již od antiky. Dostatečně známý je fonetický přepis skřeku žab „brekekeke“ v Aristafonově komedii *Žáby* (405 př. n. l.) Ojedinělé pokusy práce se zvukovou stránkou jazyka je možno najít např. i v dílech Molièra (1622–1673), německého mystika Quirina Khulmana (1651–1689), Petruse Borela (1809–1859) a Augusta Stramma (1874–1915).³⁶ Tyto projevy však měly zpravidla pouze vyvolat parodický či komický efekt a reliéfizovat zvukomalebnou nesémantičností okolní slova, případně demonstrovat formální zdatnost autora.

2.1.2. Jabberwocky

První vykročení směrem k poezii zvuku podle některých teoretiků zvláště anglofonní jazykové oblasti³⁷ představuje úvodní strofa básně *Jabberwocky* (Žvahlav, Tlachapoud, Hromoplk) z *Alice through the Looking-Glass* (Alenka za zrcadlem, 1871) **Lewise Carrolla** (1832–1898).

„*Twas brillig, and the slithy oves / Did gyre and gimble in the wabe: / All mimsy were the borogoves / And the mome raths outgrabe.*“³⁸

Slova zde imitují význam zvukovými prostředky, čímž vzbuzují asociace, které však přesto zanechávají posluchače bez opory v jakési sémiotické mlze. Jednoznačnému označení Carrollovy básně za vývojový počátek zvukové poezie snad zabraňuje skutečnost, že skladba nevznikla jako zvuková kompozice, ale jako satira na viktoriánskou poezii. Na druhou stranu je báseň pozoruhodná tím, že zvuková složka je spojena s poetikou nonsensu, která bývá nahlížena jako jeden ze zdrojů vlastní experimentální auditivní tvorby,³⁹ nebo je poukazováno

³⁶ McCaffery, S.: *Sound Poetry – A Survey*. Viz <http://www.ubu.com/papers/mccaffery.html>

³⁷ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 92.

³⁸ Carroll, L.: *Through the Looking-Glass*. London 1871. Nejstarší český překlad pod názvem *Žvahlav* pochází od Jaroslava Císaře (1931): *Bylo smažno, lepě svohlí tlové / se batoumali v dálnici / chrudošní byli borolové / na mamné krsy žárnici*. Carroll, L.: *Alenčina dobrodružství v říši divů a za zrcadlem*. Praha, Svoboda 1947. Z počátku šedesátých let pochází překlad Aloyse a Hany Skoumalových: *Je svatvečer. Lysperní jezelení / se vírně vrtáčeji v mokřavě / Vetchaři hadroušci jsou roztruchleni / a selvy syští tesknoskuhravě*. Carroll, L.: *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Praha, SNDK 1961. Z konce tisíciletí pochází překlad Václava Pinkavy (Jana Křesadla): *Jasřilo; poplaslzná tklova / kručcupila se v trámavě / průvratná byla bokřavova / můrnici hledavě*. Carroll, L.: *Lovení Snárka – Agonie v osmi záchvatech*. Brno, Host 2008.

³⁹ Higgins, D.: *A Taxonomy of Sound Poetry*. Viz http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html

na plynulost hranic mezi oběma poetickými druhy a Jabberwocky je uváděn jako prototypický mezní případ.⁴⁰

2.2. Zvuková poezie před rokem 1945

2.2.1. Christian Morgenstern a Paul Scheerbart

Vlastní počátek zvukové poezie je spojen s přelomem 19. a 20. století a se jmény **Christiana Morgensterna** (1871–1914) a **Paula Scheerbarta** (1863–1915). Tento iniciační moment je konsensuálně přijímán většinou teoretiků.⁴¹

Morgensternova báseň *Das grosse Lalula* (Veliké Lalulá, 1890; viz CD 1, stopa 2)⁴² se manifestuje v podobě cizího, umělého jazyka, který může na „nezasvěcence“ působit pouze zvukově-estetickými kvalitami. Má tedy charakter glosolálie, přičemž jediným pojítkem se světem denotace je příznačně adjektivum „velký“ ve středním rodě, což může napovídat výsměšně ironický podtón skladby. Jako dynamizačního a rytmizačního prostředku používá Morgenstern interpunkčních znamének plnicích tak na lineární rovině obdobnou fonovizuální funkci, jakou budou později zastávat v záznamu prostorovém partitury.

I mnohé další z Morgensternových básnických textů se vyznačují zvukomalebnými asémantickými pasážemi, které však obvykle pouze dotvářejí celkový ludický a groteskně humorný ráz textu a nerezignují zcela na slova jako nositele významu. V tomto smyslu je *Das grosse Lalula* nejradikálnějším Morgensternovým slovním textem. Dále jde už jen *Fisches Nachtgesang* (Noční rybí zpěv, 1905; viz CD 1/2), v němž mizí slovní jednotky a verbální materiál básně je nahrazen značkami metrického schématu, což evokuje rytmus otvírání a zavírání rybích úst.

⁴⁰ „Bereits 1855 drechselte Lewis Carroll die entscheidende erste Strophe seines berühmten Gedichts *Jabberwocky*. Zwischen einem bestimmten Typ Lautgedicht Kennmarke Hugo Ball und einem bestimmten Typ Nonsensegedicht bestehen fließende Grenzen.“ Jandl, E.: *Vom Lautgedicht* (1977), in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 104. – „Už v roce 1855 vysoustružil Lewis Carroll rozhodující první strofu své slavné básně *Jabberwocky*. Mezi básněmi typu Huga Balla a nonsensovými básněmi jsou plynulé hranice.“

⁴¹ Za raný doklad zvukových básní Scheerbartovy a Morgensternovy texty označují shodně Ruppenthal, Scholz i Lentz. Jako předchůdci text-soundu jsou oba zmiňováni Kostelanetzem; McCaffery uvádí ve svém přehledu zvukové poezie pouze Morgensterna. V poněkud chaotické genealogii žánru v *Chopinově Poésie sonore internationale* nefigurují, jsou však zařazeni mezi průkopníky fonetické básně před rokem 1950.

⁴² Poprvé otištěna v *Galgenlieder*. Berlin, Bruno Cassirer 1905.

Obě skladby, stejně jako i další Morgensternovy básně, odedávna přitahují pozornost interpretů z velmi různorodých uměleckých sfér. Výběr Morgensternových skladeb je zařazen i na první reprezentativní antologii zvukové poezie *Futura: Poesia Sonora*.⁴³

Morgensternův současník Paul Scheerbart publikoval v r. 1897 železničářský román *Ich liebe dich! (Miluju tě!)*,⁴⁴ jehož součástí je i fonetická báseň *Kikakoku!* (viz CD 1/1). Obdobnou techniku použil i v dalších románech, v nichž byly fonetické básně využívány jako intermezzo.⁴⁵ Podobnost poetiky *Kikakoku!* a *Das grosse Lalula* vyvolala úvahy o vlivu Scheerbata na Morgensterna.⁴⁶ V každém případě však jde o první krok k fonetické básni, byť ještě tyto texty zachovávají klasickou strofickou formu a projevují se jako ojedinělé hravé experimenty se zvukem řeči bez soustavnějšího výzkumu jejího hláskového potenciálu. Jejich přínos bude dále rozvíjen v dadaistickém kabaretu Huga Balla a v simultánních básních curyšských dadaistů, zejména ale v díle Raoula Hausmanna a Kurta Schwitterse.

2.2.2. Deklamace italských futuristů

Období před první světovou válkou je pro rozvoj žánru mimořádně důležité. Experiment v oblasti zvuku básnického slova přestává být vnímán jako humorné rozptýlení či jako intermezzo tradičních literárních útvarů a dochází k uvědomění svébytnosti zvukové stránky v básnickém procesu.

Na přelomu prvního a druhého desetiletí vyzdvihuje Guillaume Apollinaire jako vůbec první mezi básníky možnosti, které skýtá gramofon pro záznam lidského hlasu.⁴⁷ V roce 1909

⁴³ *Futura: Poesia Sonora*, Lora-Totino, A. (ed.), Milano, Cramps Records 1978, 7 x LP. Stuttgartské Trio Exvoco (Hanna Aurbacher, Teophil Maier, Ewald Liska) interpretovalo skladby *Das grosse Lalula*, *Das Gebet*, *Der Rabe Ralf*, *Igel und Agel* a *Fisches Nachtgesang*. Též na <http://www.ubu.com/sound/morgenstern.html>

⁴⁴ Scheerbart, Paul: *Ich liebe dich! Ein Eisenbahnroman*. Berlin, Schuster Verlag 1897.

⁴⁵ Z románů *Na Prost!* (Berlin, 1898) a *Immer mütig!* (Minden, 1902) byly do zmíněné antologie zařazeny (opět v podání Tria Exvoco) fonetické básně *Zauberspruch I a II* a *Monolog des verrückten Mastodons*.

⁴⁶ Ernst Kretschmer dokládá tento vliv na citaci dopisu Morgensterna Maxi Reinhardtovi z r. 1907, v němž autor Šibeničních písní mluví o „scheerbartiádách“, které chystá pro Reinhardtovo divadlo, a na snaze Morgensternovy ženy vyzdvihnout originalitu sbírky vypuštěním pasáží z básnickovy korespondence, kde se objevuje pracovní název „Scheerbart-Parodien.“ Kretschmer, E.: *Die Welt der Galgenlieder Christian Morgensterns und der viktorianische Nonsense*, s. 135.

⁴⁷ Viz Scholz, Ch.: *Bezüge zwischen „Lautpoesie“ und „visueller Poesie“ Visuelle Poesie*, s. 116.

vychází v Paříži Marinettiho *Manifeste du futurisme (Manifest futurismu)*,⁴⁸ iniciační text, který spouští lavinu aktivit nového uměleckého směru (literatura, hudba, divadlo, malířství, sochařství, architektura, gastronomie). V jednom z dalších manifestů *Imaginazione senza fili e le parole in libertà* (Imaginace bez hranic a osvobozená slova, 1913) vznáší **F. T. Marinetti** (1876–1944) požadavek destrukce tradiční syntaxe, adverbíí a adjektiv.⁴⁹ Osvobozená slova jsou radikálním vyústěním snah francouzských symbolistů, zejména Stéphana Mallarmé, o uvolnění veršového schématu a rozšíření možností poetického výrazu. Marinetti usiluje o uvolnění slov z lineárního sevření a transformaci tištěné strany v dynamické pole typografických a sonografických znaků.

V textu *Battaglia, peso + odore* (Bitva, tíha + vůně, 1912; viz CD 1/3) jsou zvukovými prostředky evokovány vůně, hluk a rachot zbraní. Podobně je tomu i v básni *Zang Tumb Tumb* (1914), kde jsou onomatopoeia v textu typograficky ztvárněna tak, že slouží jako partitura pro jeho hlasovou realizaci.⁵⁰ Důležitým programovým textem z toho hlediska je další Marinettiho manifest *La declamazione dinamica e sinottica* (Dynamická a synoptická deklamace, 1916) traktující tvárné vlastnosti fónické matérie při živém vystoupení, čímž je i teoretickým východiskem divadelních představení futuristů.⁵¹

Ta jsou spojena především se jménem **Giacoma Bally** (1871–1958). Balla rozvíjel zvukový aspekt „osvobozených slov“ prostřednictvím izolace zvuku od slovního významu.

⁴⁸ Manifest vyšel 20. února 1909 na první stránce Figara pod titulem Le Futurisme.

⁴⁹ Marinetti tento požadavek odvozuje od způsobu, jakým se řeč modifikuje v mimořádné situaci (revoluce, válka, ztroskotání, zemětřesení apod.), v níž se jedinec ocitá: „*Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incalzante. L'irruenza del vapore-emozione farà saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura e i bulloni regolari dell'aggettivazione.*“ Marinetti, F. T.: *Distruzione della sintassi – Imaginazione senza fili – Parole in libertà*. Viz <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/distruzione.htm> – „Začíná násilně destruovat syntax řeči. Neztrácí čas vytvářením vět. Kašle na interpunkci a adjektiva. Nedbá švů a odstínů řeči a ve spěchu dýchavičně utočí na vaše nervy svými vizuálními, sluchovými, čichovými vjemy, podle toho, na který z nich se právě zaměříte. Prudkost těchto emočních výparů přeskakuje potrubí vět, ventily interpunkce a regulační šrouby adjektiv.“

⁵⁰ Do důsledku dovedeným experimentem navazujícím na futuristické snahy je kniha *Stripsody* (1967) italského výtvarníka Eugenia Carmiho (1920) sestávající ze samých onomatopoií.

⁵¹ F. T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica*, 1916, in: Marinetti, F. T.: *Teoria e invenzione futurista*, s. 123–124.

Jeho „abstraktní verbalizace“ spočívají ve vytváření onomatopoických řetězců, které představují základní stavební prvek futuristického syntetického divadla. Jedním z prvních představení tohoto druhu bylo scénické provedení *Discussione di due critici sudanesi sul futurismo* (Diskuze dvou súdánských kritiků o futurismu; pozdější interpretace viz CD 1/4) v kabaretu Sprovieri 29. března 1915, v němž kromě Bally, hrajícího na kytaru, účinkovali ještě Cangiallo a Marinetti, obsluhující rozladěné piano. Skladba byla improvizována na základě Ballových poznámek a svým charakterem anticipovala nepatrně pozdější aktivity Huga Balla a simultánní básně Cabaretu Voltaire.⁵²

Nejdále metodu „abstraktních verbalizací“ přivádí **Fortunato Depero** (1892–1960), autor manifestu *l'onomalingua* (1916). Onomatopoické prostředky v Deperově poezii vedou až k zuřivým explozím a slouží jako intenzifikační sonický prvek více či méně sémantických textů. V textech *Verbalizzazione astratta di signora* (Abstraktní verbalizace ženy, 1916), *Tramvai* (Tramvaj, 1916) a *SiiO VLUMMIA Torrente* (Proud SiiO VLUMMIA, 1916; viz CD 1/5).⁵³ Depero nezobrazuje předměty a akce prostřednictvím slovních významů, ale spíše je zvukově ztvárňuje skrze onomatopoeia, jejichž evokační síla stupňuje plastičnost recepce.

Původní záznamy z veřejných akcí italských futuristů se nedochovaly. Hlas **Francesca Cangiallo** (1884–1977) však zaznamenan je. Báseň *Il sifone d'oro* (Zlatý sifon, 1913; viz CD 1/6) byla poprvé vydána v r. 1924, její nahrávka však vznikla až v r. 1975.⁵⁴ Cangiallova nejznámější skladba *Piedigrotta* (1916)⁵⁵ byla publikována společně s Marinettiho manifestem o deklamaci a veřejně předvedena ve futuristických prostorách na Via del Tritone téhož roku. Představení se vyznačovalo značnou nevázaností a naplno demonstrovalo autorův jižní naturel.

„*Piedigrotta* byla přednesena, předvedena a inscenována Marinettim, Cangiallem a Ballou. Její autor čas od času vyskočil na piáno, zatímco se střídal s Marinettim a Ballou v přednášení svých osvobozených slov.“⁵⁶

⁵² Lora-Totino, A.: *Giacomo Balla*, in: *Futura: Poesia Sonora*. Viz <http://www.ubu.com/sound/balla.html>

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Doslovný překlad názvu epické básně zní „u paty jeskyně“. Název je homonymem neapolské lidové slavnosti.

⁵⁶ „*Piedigrotta* was declaimed, acted and put into action by Marinetti, Cangiallo and Balla. From time to time author leapt to the piano, while alternating with Marinetti and Balla in declaiming his words at liberty.“ Corra, B.: *Battles*, cit. podle Lora-Totino, A.: *Francesco Cangiallo*, in: *Futura: Poesia Sonora*. Viz <http://www.ubu.com/sound/cangiallo.html>

Na rozdíl od ostatních futuristů, jejichž poetika spočívá do značné míry na onomatopoických prvcích, opírá se **Farfa** (Luigi Pennone, 1879–1964) ve svých textech především o princip aliterace a podíl onomatopoií na zvukové stavbě básně naopak znevažuje. Jeho texty jsou protkány asonancemi a homonymy a oproti stoupencům osvobozených slov se přidržují volného verše. Je tomu tak snad i proto, že Farfovy vrcholné skladby *Tuberie* (Potrubí, 1933; viz CD 1/7), *Veni vidi viti* (1937) a *Affaraffari* (1947) vznikají s velkým časovým odstupem od první fáze futuristického hnutí. Texty využívají slovních hříček, které se výrazně podílejí na orchestraci skladby, deklamovaná slova jsou různými způsoby deformována, až se místy rozpouštějí v jednolitě zvukové směsi.

2.2.3. Zaum

Ještě výrazněji než italští futuristé se o zvukovou stránku řeči zajímali představitelé futurismu ruského. Klíčovou osobností je v tomto směru **Velemir Chlebnikov** (1885–1922), všestranný jazykový experimentátor mimořádné invence, jehož dílo a metodické postupy se staly inspirací mnoha dalším ruským avantgardním básníkům. Spolu s Kručonychem je tvůrcem konceptu zaumného jazyka, radikálního experimentu se symbolikou zvuku řeči, která se osvobozuje od jednoznačného, na pojmové rovině ukotveného významu a zjevuje se ve své nadrozumové názornosti. „*Zaumný jazyk – označuje to, co se nachází za hranicemi rozumu.*“⁵⁷

Klíčovým aspektem tohoto lingvisticko-básnického konceptu je slovotvorba. Nový významový potenciál slovního materiálu vychází ze zvukové charakteristiky kořene slova, k němuž jsou opět podle zvukového kritéria přiřazovány předpony a koncovky.

„*Slovotvorba nás poučuje o tom, že veškerá rozmanitost slova pochází ze základních zvuků abecedy, které zaměňují semena slov.*“⁵⁸

Slova podstupují slovnědruhovému mutaci, objevují se neologismy, jejichž morfologický vznik se proměňuje v živou estetickou kvalitu.

Chlebnikovovy zaumné texty razí princip tzv. zvukopisu, kdy jsou slova poměřována z hlediska expresivnosti jejich komponentů, které jsou v protikladu se slovními významy

⁵⁷ „*Zaumnyj jazyk – značit nachodjaščijsja za predelami razuma.*“ Chlebnikov, V.: *Naša osnova*, in: *Tvorenija*, s. 628.

⁵⁸ „*Slovotvorčestvo učit, što vse raznoobrazije slova ischodit ot osnovnyh zvukov azbuki, zamenjajuščich semena slov.*“ Ibid., s. 624.

sdužovány a na základě jejich zvukového charakteru se vytvářejí významy nové, z nichž vyrůstají celé zvukové obrazy.⁵⁹

Nejznámějším příkladem techniky zvukového obrazu je báseň *Bobeobi* (1908; viz CD 1/9), v níž je na základě korespondence mezi zvukem souhlásek a barvami vytvořen obraz lidské tváře. Podle Chlebnikovova soupisu těchto korespondencí b odpovídá červené barvě (ústa), m modré (oči) a p černé (obočí).⁶⁰

Jiný Chlebnikovův text, *Zakljatie smechem* (Zakletí smíchem, 1906–1908; viz CD 1/8–9), je ilustrací autorovy slovotvorné metody. Je vystavěn na podkladě jediného slovesného kmene „směj“, od něž je slovotvornými prostředky odvozen veškerý slovní materiál básně. Jde o fónicko-lexikální variace, v nichž repetitivní prvek evokuje magický účinek zaklínadla.⁶¹

Hlavním teoretikem zaumného jazyka byl **Alexej Kručonych** (1886–1968). Pro vývoj zvukové poezie jsou významné především dva jeho manifesty *Děklaracija slova kak takovogo* (Deklarace slova jako takového, 1913) a *Děklaracija zaumnogo jazyka* (Deklarace zaumného jazyka, 1921). V prvním z nich zaznívá požadavek „*nahrazovat jedno slovo druhým, blízkým nikoliv ideově, nýbrž zvukově*“, ⁶² z čehož plynou pro poetickou praxi ruských futuristů tolik příznačné aliterační řetězce. Kručonychovým cílem však v žádném případě není vytváření libozvučných pasáží. Vyhrazuje si naopak právo používat i disonantních, sluchu nepříjemných prvků, neboť v jejich výskytu spatřuje analogii se stavy duševního nesouladu.

Kručonychova první zaumná báseň *Dyr bul ščil* (1912; viz CD 1/10) je krátkým sledem sémanticky prázdných zvuků a jako taková i atakem samotného smyslu jazyka. To ji staví do avantgardní linie vycházející od Morgensterna a Scheerbarta a pokračující přes curyšské dada až k rozbití slova lettristy a asémantickým experimentům 60. let. Jiné Kručonychovy básně spojují poetiku nonsensu s aliteračními řetězci. Tak je např. zvukovým leitmotivem básně *Otrava* (1922) konsonant „z“, oblíbená Kručonychova sykavka, již

⁵⁹ O zvukopisu, zvukových obrazech a instrumentalizaci rýmů viz Kručonych, A.: *K istoriji russkogo futurizma. Vospominanja i dokumenty*, s. 32–44.

⁶⁰ Na rozdíl od A. Rimbauda připisuje Chlebnikov barevné kvality souhláskám. Viz Cooke, R.: *Velimir Khlebnikov. A Critical Study*, s. 85.

⁶¹ O vlivu fónické repetice na zesílení/zeslabení významu pojednává Kručonych ve statí *Faktura slova*, in: Kručonych, A.: *K istoriji russkogo futurizma. Vospominanja i dokumenty*, s. 298–300.

⁶² „*zaměňjat' slovo drugim, blizkim ne po mysli, a po zvuku*“ Kručonych, A.: *Děklaracija slova kak takovovo*, ibid.

označuje ve stati *Faktura slova* (1923) jako „řezavý prvek“ zvukové faktury básně. V tomto syntetizujícím pojednání rozlišuje Kručonych u slova osm faktur (povrchových struktur). Kromě zvukové ještě slabičnou, rytmičnou, významovou, syntaktickou, grafickou, barevnou a fakturu přednesu.⁶³

Onomatopoických postupů při zvukové instrumentaci verše dovedně využívá futurista-aviator **Vasilij Kamenskij** (1884–1961). V básni *Poema o solovje* (Poéma o slavíkovi, 1916) protkávají text zvukomalebné slabiky evokující slavičí zpěv. Z hlediska postupu je poéma rozpracováním starší básně *Čurlju-žurl* (1910); organicky se v ní slévají dva protikladné přístupy k básnickému slovu – slovu jako prostředku k označení a slovu jako samoznaku zavinutého ve své materialitě do sebe sama.

U Kamenského se objevuje i další z postupů pozdější zvukové poezie. Jde o tzv. kaimata, tj. básnickou figuru spočívající na ubývání hlásek či slabik ve verších pod sebou. Báseň *Ja* (1914) se odvíjí takto: *Izlučistaja / Lučistaja / Čistaja / Istaja / Staja / Taja / Aja / Ja..*

Ještě radikálnější přístup z hlediska eliminace sémantiky slovního výrazu je přítomen v textech **Ilji Zdaneviče** (1894–1973), které mají často podobu čistě fónických řetězců imitujících řeč (grafickými prostředky naznačená dynamika), v nichž se jen tu a tam zjevují sotva rozpoznatelné části ruských slov. Zdanevičova zaumná dramata sestavená do pentalogie *aslaabličja pIterka dejstf* jsou tak, podobně jako některé Kamenského básně, slovním konglomerátem obecně používaného jazyka a prvků glosolálie.⁶⁴ Převaha čistě zvukových prvků nad sémantickými výrazy je posílena fonetickým zápisem a rozličnými deformacemi těchto výrazů.

V souvislosti s ruskou avantgardou je třeba zmínit ještě dva tvůrce, kteří třebaže jejich umělecké pole působnosti nepředstavovala poezie ani hudba, podnikli ojedinělé experimenty se zvukem slova.

Kazimír Malevič (1878–1935), malíř a hlavní představitel suprematismu, v pozapomenuté stati *Über Dichtung* (O básnictví) vznáší radikální požadavek čisté poezie, jež se má oprostít od sémantické zátěže a stát se čirým zvukovým jevem. Konstitutivní rysy takto pojaté básnické tvorby jsou podle autora rytmus, tempo a barva zvuku. Básník má pracovat se všedními projevy lidského hlasu, jako jsou např. křik či povzdech, v nichž výraz a význam

⁶³ Kručonych, A.: *Faktura slova*, ibid.

⁶⁴ Glosolálie a interlingvistické postupy jsou konstitutivními rysy zaumné tvorby. V této souvislosti lze zmínit i „japonské“, „španělské“ a „hebrejské“ verše A. Kručonycha. Markov, Vl.: *Russian Futurism: A History*, s. 20.

nerozlučně splývají. Své teze dokládá Malevič na vlastních krátkých básnickém formách, v kterých spatřuje návrat k prvotní básnické mluvě.⁶⁵

Filmový režisér **Dziga Vertov** (1896–1954) ve své autobiografii vzpomíná, jak ve svých dvaceti letech podnikal všemožné pokusy o zdokumentování slyšeného světa prostřednictvím stenografických a gramofonových záznamů. V rámci této „laboratoře sluchu“ vytvářel ze zaznamenaných slov hudebně-literární montáže.⁶⁶ Vertovovy experimenty jsou již, narozdíl od všech výše zmíněných aktivit, projevem technologického zpracování zvukové materie, jehož prudký rozvoj nastane po roce 1950 s příchodem magnetofonu, a lze je zároveň nahlížet jako zárodečný krok k pozdější nové rozhlasové hře.

2.2.4. Simultánní báseň

Ačkoliv první scénické provedení simultánních básní se patrně odehrálo na jaře r. 1916 v Cabaretu Voltaire a s curyšským dada je tato poetická forma nejsilněji spjata, její teoretické základy položil a v básnickou praxi ji uvedl **Henri-Martin Barzun** (1881–1972) v roce 1912.

Ohledně geneze formy však nepanuje jednoznačná shoda. Jako počátek konceptu vícehlasého simultánního přednesu bývá uváděno označení „poème polyphonique“ v podtitulu básně *L'Eglise* (Chrám, 1909) Julese Romainse. Na základě samotného faktu simultaneity je zmiňováno i obří, 2 metry dlouhé leporelo *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (Próza o transsibiřské magistrále a malé Jehanne de France, 1913), které je společným dílem básníka Blaise Cendrarse a výtvarnice Soni Delaunay.⁶⁷ V tomto případě se však zjevně nejedná o kompozici založenou na vícehlasu, nýbrž o paralelismus mezi básnickým slovem a obrazem.

Barzun tak byl patrně první, kdo ideu verbální simultaneity koncipoval (eseje *Ere du drame* [Éra dramatu, 1912], *Du Symbole au drame* [O symbolu v dramatu, 1913] a *Voix, Rythmes et Chants simultannés* [Hlas, rytmus a simultánní zpěvy, 1912]). Pro své básnické kompozice používal označení „poésie orphique“ a rozuměl jím mohutný orchestrální sborový

⁶⁵ Ukázka z Malevičových zvukových básní viz *Phonetische Poesie*. Franz Mon (ed.), Neuwied-Berlin, Luchterhand 1971. LP. Viz CD 1/11.

⁶⁶ Vertov, D.: *Schriften zum Film*, s. 158.

⁶⁷ Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*. Obemichelbach, Gertraud Scholz Verlag 1989, s. 146.

zpěv, v němž se jednotlivé mimoběžné hlasy proplétají či překrývají. Velmi signifikantní z dnešního pohledu je Barzunův spor s Guillaumem Apollinaiem a Ezrou Poundem, kteří tvrdili, že lidské ucho není schopné v jednolitém zvukovém proudu jednotlivé hlasy vnímat.⁶⁸ Novodobé zkušenosti poměrně jasně ukazují značnou tvárnost našeho receptivního orgánu, díky níž je možné si na příjem zvukového signálu z více zdrojů zvyknout.

„Orfická škola“ (kromě Barzuna zejména Fernand Divoire⁶⁹) bezprostředně ovlivnila simultánní básně curyšských dadaistů (Hugo Ball, Tristana Tzara a Richard Huelsenbeck, viz kap. 2.2.5.), stopy jejího vlivu však lze vysledovat i u poválečných tvůrců polyfonní poezie např. Bernarda Heidsiecka, Arriga Lory-Totina či v experimentálních rozhlasových hrách Franze Mona a Ferdinanda Kriweta.

2.2.5. Cabaret Voltaire a dada

Počátkem února 1916 si německý uprchlík **Hugo Ball** (1886–1927) pronajímá v curyšské čtvrti Niederdorf skromné prostory umělecké kavárny Holländische Meierei se záměrem provozovat v nich kabaret. Vzniká Cabaret Voltaire, jenž se stane azylem mladých umělců prchajících ze všech koutů válčící Evropy, především však místem vzniku dosud nejradikálnějšího uměleckého směru – dadaismu.

Samotné první kroky ničemu převratnému nenasvědčovaly. Program představení zpočátku vyplňovaly recitace expresionistických či futuristických autorů v tradiční formě literárních večerů s cílem bavit obecenstvo. Velmi záhy však byly konvenční literární formy přednesu na pódiu nahrazeny živelnými, improvizovanými výstupy s expresivní, primitivistickou výpravou, v nichž nad sdělovaným obsahem dominovala zvuková stránka přednášeného textu. Nechuť k „Schreibtisch-Literature“, úsilí o její demontáž a příklon k živé, bezprostřední formě uměleckého projevu na prknech Cabaretu Voltaire zaznívá i v Ballových deníkových zápiscích.

⁶⁸ Lora-Totino, A.: Pierre Albert-Birot, in: *Futura: Poesia Sonora*, Milano, Cramps Records 1978. Viz <http://www.ubu.com/sound/albert-birot.html>

⁶⁹ Fernand Divoire je mj. autorem orchestrální básně *Naissance du poème* (Zrození básně, 1919) nahrané francouzským rozhlasem v r. 1931.

„Hlasitá recitace je pro mě prubířským kamenem kvality básně. Způsob, jakým je dnes vytvářena literatura je však problematický: je vyhloubána od stolu a pro brýle sběratelů, místo aby vznikala pro uši živých lidí.“⁷⁰

Obeznamen s futuristickým konceptem „osvobozených slov“, v němž je syntax uvolněna ve prospěch vizuálního či zvukového principu organizace textu, vytváří Ball zvukové básně (*Lautgedichte*, příp. *Klanggedichte*; viz CD 1/12),⁷¹ jež jsou radikálním odvržením konvenčního přenosu smyslu. Jsou sledem hlásek, jež se prostřednictvím zvukových asociací přidržují tématu odvíjejícího se ve fantazii deklamujícího autora.

„Vynalezl jsem nový druh veršů – «verše beze slov» nebo «zvukové básně», v nichž je vyváženost vokálů rozvržena a distribuována výlučně podle hodnoty jejich náběhu.“⁷²

Slovní materiál nejproslulejší Ballovy básně *Karawane* sestává z exoticky znějících hlásek a slabik, jež svou zvukovou kvalitou a dynamikou odvíjení evokují pohyby slonů karavany a volání honců. Důležitou roli hraje typografické zpracování básně, v němž Ball používá různé druhy písma, čímž vyvolává vizuální dynamický efekt, který je vodítkem pro zvukovou interpretaci básně. Text je tak možno vnímat jako druh hlasové partitury.⁷³

Poprvé byla *Karawane* přednesena v Cabaretu Voltaire 23. června 1916. Inscenace – Ball oblečený do třpytivě modrého válcovitého kostýmu z lepenky, s obřím pohyblivým límcem, jímž pohyboval na způsob křídel, a vysokým válcovitým kloboukem, deklamující liturgicky zpěvným hlasem neznámá magická slova – vnesla do dadaistického prostředí nezvyklý závan mystična a zvýraznila hodnotu, která měla být nadále rozvíjena poválečnou

⁷⁰ „Das laute Rezitieren ist mir zum Prüfstein der Güte eines Gedicht geworden, und heutige Literatur problematisch, das hiess am Schreibtische erklügelt und für die Brille des Sammlers, statt für die Ohren lebendiger Menschen gefertigt ist.“ Ball, H.: *Flucht aus der Zeit*, Zürich, Limmat 1992, s. 83.

⁷¹ Jako první patrně použil termín „Lautgedicht“ Franz Richard Behrens 11.6. 1916 ve svém deníku „Feldtagebuch“: „Autonomie. Lautgedichte. Keine Allegorie.“, cit. podle Möser, K.: *Literatur und „Grosse Abstraktion“*. *Kunsttheorien, Poetik und „abstrakte Dichtung“ im Sturm 1910-1930*, s. 193. Deníkový zápis Huga Balla po premiéře *Karawane* nese datum 23. 6. 1916.

⁷² „Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, «Verse ohne Worte» oder Lautgedichte, in denen das Balancement der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreihe erwogen und ausgeteilt wird.“ Ball, H.: *Flucht aus der Zeit*, Zürich 1992, s. 105.

⁷³ Jeremy Adler a Ulrich Ernst upozorňují na skutečnost, že střídání mezi běžným písmem a kurzívou v textu vyvolává dojem vlnění. Scholz, Ch.: *Bezüge zwischen „Lautpoesie“ und „visueller Poesie.“* In: *Text + Kritik* IX/97: *Visuelle Poesie*, s. 118. Bez vlivu na možné výsledné provedení jistě není ani velikost a tloušťka písma. O vztahu zvukové a vizuální poezie viz kap. 3.3.

avantgardou – hodnotu hlasu. Ten se v Ballových vystoupeních osvobozuje z pout konvencionalizované sémantiky a vystupuje ze stránky papíru do veřejného prostoru.

Klíčovou postavou dadaistických vystoupení byl **Richard Huelsenbeck** (1892–1974), představitel agresivního prezentačního stylu, který se stal pro poetiku Cabaretu Voltaire příznačným.

„[Huelsenbeck] prosazoval zesílení rytmu (negerský rytmus). Literaturu by vůbec nejraději bubnoval. Negerským rytmem, na velký tamtam, negerské básně.“⁷⁴

Huelsenbeckova vypjatá jevištní stylizace, v níž dominoval jezdecký bič, jímž autor zvýrazňoval rytmický účinek svých deklamací, dráždila publikum a přiváděla ho k zuřivosti. Především s jeho jménem je spojena další typická akustická forma Cabaretu Voltaire. Hluková báseň (*poème bruitiste*) je kombinací útržků slov a vět, rytmizovaného sledu hlásek, imitací hluku a volnými asociacemi spojených obrazů. Huelsenbeck je označil za „*směs básně a bruitistické hudby*“⁷⁵ odkazuje tak na futuristický manifest Luigiho Russola *L'Arte dei rumori* (Umění hluku, 1913), jehož teze ohledně obnovy hudby prostřednictvím hluku přejal a aplikoval na sféru slova. Ačkoliv Huelsenbeckovy hlukové básně byly následně publikovány knižně ve *Phantastische Gebete* (1920; pozdější autorská interpretace viz CD 1/13), jedná se o formu primárně určenou k veřejnému přednesu, od něhož je stěží oddělitelná a jejíž podoba je pevně zasazena do situace, v níž je báseň realizována.

Neuspořádaným prolínáním různorodých druhů promluv a absencí jednotlicí instance má hluková báseň blízko k již zmiňované simultánní básni. Ta je ztělesněním chaosu moderního velkoměstského prostředí se vším jeho mimoběžným, disonantním vícehlasím, jímž je lidský jedinec obklopován a napadán. Odráží tak dualismus mezi lidskou bytostí (hlasem) a hlukem okolního světa.

„V typické zkratce se zde projevuje odpor vox humana vůči světu, který ho ohrožuje, prostupuje a ničí, světu, jehož cyklu a postupujícímu hluku nelze uniknout.“⁷⁶

První simultánní básně realizované v Cabaretu Voltaire byly texty Henri-Martina Barzuna, které záhy nahradila vlastní tvorba. Nejznámější simultánní básní je *L'Amiral*

⁷⁴ „Er plädiert dafür, dass man den Rhythmus verstärkt (den Negerrhythmus). Er möchte am liebsten die Literatur in Grund und Boden trommeln. Von Negerrhythmus, grossem Tom-Tom, poèmes nègres.“ Ball, H.: *Flucht aus der Zeit*, s. 80.

⁷⁵ „...eine Mischung aus Gedicht und bruitistischer Musik“ Richard Huelsenbeck, s. 55.

⁷⁶ „In typischer Verkürzung zeigt es den Widerstand der vox humana mit einer sie bedrohenden, verstrickenden und zerstörenden Welt, deren Takt und Geräuschablauf unentrinnbar sind.“ Ball, H.: *Flucht aus der Zeit*, s. 86.

cherche une maison à louer (Admirál hledá dům k pronajmutí, 1916; viz CD 1/14), trojjazyčné (francouzština, němčina a angličtina) společné dílo Huelsenbecka, **Tristana Tzary** (1896–1963) a **Marcela Janca** (1895–1985). Na rozdíl od čistě fónických básní Huga Balla je skladba převážně sémantické povahy, byť využívá hláskové instrumentace a prvků nonsensu k vyvolání absurdního účinku umocněného ještě proplétáním různých jazyků. Silný ironický a komediantský tón skladby, jímž jsou do obecnstva vystřelovány nesouvisející banální útržky mluví ve svém celku jasnou řečí: poezie, kultura, společnost i svět jsou bezcenné hračky v rukách břídlů. Skrze nesmysl k smyslu ničeho. „*L'amiral n'a rien trouvé.*“

Z dalších simultánních básní jmenujme Tzarovy *La Fièvre puerpérale* (Horečka omladnic, 1916) a *Froide Lumière* (Chladné světlo) a Tzarovu a Huelsenbeckovu kompozici *Dada Dialogue entre un cocher et une alouette* (1916, Dadaistický dialog mezi kočím a skřivanem).

Obecně je třeba konstatovat, že ačkoli curyšské dada podstatně rozvinulo a etablovalo mnohé formy zvukové poezie, auditivní tvorba v jeho podání je spíše užitým prostředkem k evokaci neudržitelnosti starého paradigmatu vnímání světa a nutnosti jeho odstranění, než seriózním výzkumem jazyka jako materiálu a snahou o jeho estetizaci, jak tomu budeme svědkem u zvukových básníků po 2. světové válce.

2.2.6. Pierre Albert-Birot

Francouzského spisovatele, dramaturga a básníka **Pierra Albert-Birot** (1876–1967) je možno označit za křižovatku avantgard. Ve svém časopise *SIC* (Sons, Idées, Couleurs), jehož 54 čísel vyšlo v letech 1916–1919, publikoval nejen díla Apollinaira, futuristů, dadaistů a první texty pozdějších surrealistů, ale i své vlastní experimentální texty.

Poème à deux voix (Básně pro dva hlasy) – *Le Raté* (Selhání, září 1916), *Métro* (únor 1917) a *Balalaïka* (duben 1917) – jsou simultánními básněmi rozvíjejícími, každá svým způsobem, Barzunův koncept paralelního odvíjení básnického hlasu a tématu. V první z nich osciluje prezentace hlasů mezi simultaneitou a alternací, přičemž jako důležitý faktor se ukazuje rytmický kontrast mezi oběma hlasy, který je jednak naznačen graficky prostřednictvím slepených slov a jednak i sémanticky v opozici „*Mesure lente*“ – „*Irrésistiblemouvement...*“ Vizuální provedení básně *Métro* napovídá inspiraci kubistickým vnímáním prostoru, zároveň však způsobem grafického oddělení hlasů a jejich členěním ztělesňuje téma centra a periferie. Zatímco obě básně jsou víceméně sémantického charakteru,

působivost *Balalajky* spočívá na kontrastu plnovýznamové pasáže a se zvukomalebností slabik názvu hudebního nástroje přednášených druhým hlasem. Je tedy jakýmsi vlídným pandánem futuristických semisémantických deklamací.

Poèmes à crier et à danser (Básně ke křiku a tanci; viz CD 1/15) – *Chant 1* (1916), *L'Avion* (Letadlo, listopad 1917) a *Chant 3* (Zpěv třetí, březen 1918) – jsou poetickými útvary, nad jejichž typologickým zařazením nepanuje shoda. Jsou označovány za „*Lautgedichte*“ (E. Helmlé),⁷⁷ „*poème en action*“ (H. Chopin),⁷⁸ nebo je poukazováno na jejich příbuznost s abstraktními verbalizacemi a typografickými explozemi italských futuristů (A. Lora-Totino),⁷⁹ případně se svým polyfonním charakterem blíží simultánním básním. Pro první označení svědčí hlásková podstata kompozice, druhé naznačuje sám název a skutečnost, že texty jsou určeny k „teatralizaci“ či živému interpretačním provedení, jehož autorský akustický záznam však, podobně jako v případě dadaistů, není k dispozici. Simultánní aspekt básní vyzdvihuje kupř. interpretace Tria Exvoco pořizená pro antologii *Futura: Poesia Sonora*, vydanou A. Lorou-Totinem. Důležitá je konečně i úloha typografických prostředků pro zvukově-interpretační realizaci skladeb. Zde nabývá označení textu jako partitury plného oprávnění, neboť vedle typograficky naznačeného průběhu a dynamiky odvíjení jsou jeho sekvence opatřeny instrukcemi ohledně délky tónu či jeho manipulace prostřednictvím těla. Zdá se tedy, že, analogicky k autorovu postavení na křižovatce „ismů“, ocitají se i *Poèmes à crier et à danser* v průsečíku avantgardních postupů zvukové poezie.

Zvukové básně Pierra Albert-Birotova jsou vědomým úsilím o svázání zvukové matérie jazyka s pohybem, lidského hlasu s jeho konkrétně tělesnými předpoklady a staví se do opozice vůči frázím konvencionalizovaného jazyka. Skutečnost (básnické) řeči vnímá v její komplexnosti, dehierarchizuje ji, každý její element může nabýt důležitosti. To ho vrhá do meziprostoru mezi slovem a hudbou, do oblasti, která je pro zvukovou poezii příznačná a jež by, podle Albert-Birotova mínění, měla být i vlastním prostorem poezie vůbec.

⁷⁷ Helmlé, E.: „Nachwort“, in: Albert-Birot: *Gedichte 1916–1924*, s. 319, podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 111.

⁷⁸ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 60

⁷⁹ Lora-Totino, A.: *Futura: Poesia Sonora*, s. 108–109.

2.2.7. (Opto)fonetické básně Raoula Hausmanna

V květnu 1918 vytváří berlínský dadaista **Raoul Hausmann** (1886–1971), aniž by tušil o experimentech podniknutých Chlebnikovem a Ballem, své první fonetické básně *K'perioum* a *fmsbwtözäu*, které přednáší v červnu téhož roku v Café Austria. Teprve o dva roky později, kdy Huelsenbeck publikuje v Dada Almanachu Ballovy básně, dozvídá se užaslý Hausmann o existenci svého předchůdce.

*„Byl jsem pevně přesvědčen, že jsem jejich vynálezcem. Je třeba říci, že jím byl Ball.“*⁸⁰

Avšak přestože bylo Ballovým i Hausmannovým společným úsilím očištění poetického výrazu, jeho uvolnění ze sevření konvenčních významotvorných postupů, v jistém aspektu tohoto usilování se oba od sebe liší. Hausmann zachází v očištném procesu dál, jeho přístup k materiálu básně je elementárnější.

*„V tom se od Balla liším. Jeho básně jsou tvořeny z nových slov, ze zvuků, zvláště z hudebně aranžovaných onomatopoií, mé spočívají na hlásce a není v nich sebemenší možnost vytvoření jazyka, který by zprostředkovával význam, měl koordinovaný průběh.“*⁸¹

Na své cestě k novému poetickému výrazu byl Hausmann ovlivněn jazykovým redukcionalismem expresionisty Augusta Stramma, jehož poezie skrze eliminaci zájmen a ohýbání slov dospěla k jakémusi exstaticky přerývavému výrazu. Zároveň je obeznámen s Marinettiho esejí o dynamizaci poezie zapojením typografických prostředků a „hlukových“ onomatopoií.

Spojením těchto prvků vznikají plakátové básně (*Plakatgedichte*) a následně i optofonetické básně (*Optophonetische Gedichte*) – abstraktní texty sestávající z písmen, jež skrze svojí velikost, tloušťku a rozmístění sugerují rytmus kompozice. Jejich dvojí, paralelní působení – vizuální i auditivní – napovídá, že oddělení smyslů v procesu vnímání je umělé, tezi, již v padesátých letech svým konceptem *verbivocovisual* teoreticky rozpracuje a do praxe uvede brazilská skupina Noigandres.

*„Báseň je rytmus zvuku,“*⁸² prohlašuje Hausmann. Rytmus povstává ze sledu konsonantů a diftongů, jež jsou postaveny do kontrapunktické pozice vůči asociovaným

⁸⁰ „Je m'en croyais, comme de juste, le premier inventeur. Je dois dire que c'était Ball.“ Hausmann, R.: *Courrier Dada*, s. 55.

⁸¹ „C'est en quoi je me distingue de Ball. Ses poèmes créaient des mots nouveaux, des sons, surtout des onomatopées musicalement arrangées; les miens sont fondés sur la lettre, là où il n'y a plus la moindre possibilité de créer un langage offrant un sens, des déroulements coordonnés.“ Ibid, s. 57.

samohláskám. Při nedosažitelnosti technických prostředků záznamu zvuku je typografie jedinou možností fixace rytmu hlásek. „*Vyvolat dojem čtených či vyřčených hlásek je možné pouze skrze zrak.*“⁸³ Pro Hausmanna se tak báseň stává opticko-fonetickou simultaneitou, skrze niž by měl čtenář svým vnitřním uchem zaslechnout hlásky básně.

„*Písmena zvukové básně jsou uspořádána tak, že vizuální dojem, který zanechávají, přímo zprostředkovává jejich zvuk.*“⁸⁴

Tento poetický postup však záměrně vede i k jisté konsternaci, jíž je čtenář vystaven tváří v tvář nesrozumitelným sledům hlásek simulujících strukturu slovních tvarů. Uplývání sémantického aspektu destruuje jazykové konvence a báseň ožívá v čistě jazykovém gestu odvrhujícím pojetí jazyka jako diskursivního prostředku. Některé z básní tak dostávají charakter až jakési výsměšné autopsie lidské komunikace.

Z padesátých a šedesátých let pocházejí díky iniciativě Henriho Chopina nahrávky Hausmannova hlasu (viz CD 1/16). Postupně jsou rekonstruovány fonetické básně z období berlínského Clubu Dada *bbb* (1918), *fmsbw* (1918), *K'perioum* (1918), *OFFEAH* (1919) a *Oiseautal* (Údolí ptáků, 1919), které jsou však původnímu znění poměrně vzdáleny, neboť se příliš nadržují záznamu a jejich hláskové asociace místy sklouzávají k improvizované onomatopoické tvorbě a glosolálii. Také dlouhá litanie *R L S Q varié en trois Cascades* (1966), která je syntézou Hausmannových fonetických básní, do nichž z jeho paměti pronikají i útržky českých rozpočítáadel zaslechnutých v dětství, má charakter přímé improvizace. Hausmann tak opouští svoji starou tezi o jediném adekvátním způsobu zprostředkování fonického materiálu a na sklonku života je mu dopřáno využít možností nové technologie záznamu hlasu, o níž mohl ve svých vrcholných letech jen snít.

⁸² „*La poème est le rythme du son*“ Ibid.

⁸³ „*Lesen oder Mitteilen von Lauten nur optisch wirksam gemacht werden kann.*“ Hausmann, R.: *Texte bis 1933*. Band 1. München 1982, s. 183., cit. podle Scholz, Ch.: *Bezüge zwischen „Lautpoesie“ und „visueller Poesie“*, s. 118.

⁸⁴ „*Die Buchstaben des Lautgedichts sind so angeordnet, dass ihr visueller Eindruck unmittelbar den Klang vermittelt.*“ Hausmann, R.: *Die Wandlungen der Sprache zur écriture automatique und zum Lautgedicht*, in: NESYO, München 1963, Nr. 4/5, s. 19., cit. podle Scholz, Ch.: *Bezüge zwischen „Lautpoesie“ und „visueller Poesie“*, s. 119.

2.2.8. Schwittersova Ursonate

Kurt Schwitters (1887–1948) je znám především jako strůjce z dadaistických pozic vycházejícího „gesamtkunstwerku“, jemuž vtisknul označení Merz a jenž dadaistickou poetiku přesahoval absolutní otevřeností k inspiračním zdrojům a svobodou tvůrčího přístupu. Jde o autonomní umělecký směr jediného tvůrce, jehož šíři a komplexitu naznačují i pojmenování jednotlivých uměleckých forem – Merzmalerei, Merzzeichnung, Merzbild, Merzbühne, Merzbau a Merzdichtung.

Zájem o konkrétní zvukový materiál hlásek a jejich instrumentaci, na jehož základě vzniká *Ursonate* (původně *Sonate in Urlauten*), je tedy pouze jednou z autorových poloh v rámci Merzdichtung, a to polohou nejabstraktnější. *Ursonate* je rozsáhlá fonetická báseň komponovaná v letech 1922–1927,⁸⁵ jejíž finální verze se však ustalovala během živých autorských vystoupení do roku 1932,⁸⁶ kdy byla v 24. čísle Schwittersova periodika Merz poprvé publikována jako celek. Podoba sonáty vzbudila jisté rozepře mezi jejím autorem a Hausmannem, jenž Schwitterse nařkl z plagiátorství. Začátek skladby „*Fümms bö wö tää zää Uu, pögiff, kwii Ee*“ je skutečně vokálním rozvinutím známé Hausmannovy plakátové básně z r. 1918, kterou přednášel na jejich společném turné na podzim r. 1921 v Praze (viz kap. 3.1). A nezůstalo u jediné pasáže. Hausmann vyčísluje své „škody“ takto:

„...ale měli jste vidět, co Schwitters s mými zvukovými básněmi z roku 1918 (které byly vydány jako plakáty) podniknul. Seznámil se s nimi při našem večeru Anti-Dada-Merz v Praze v září 1921 a od té doby nepřestal šířit „*Fmsbwtäzäu*“ atd., zprvu pod názvem „*Portrét Raoula Hausmanna*“ a poté 173x jako větší část jeho „*Ursonáty*“ z roku 1932.“⁸⁷

⁸⁵ Část kompozice byla publikována v roce 1925 v Merz, Nr. 13 s přiloženou gramofonovou deskou „Scherzo der Ursonate. Gelesen von Kurt Schwitters“. Nahrávka se však nedochovala. V roce 1927 se *Ursonate* objevuje ve zkrácené verzi v holandském časopise i10. Scholz, Ch.: *Bezüge zwischen „Lautpoesie“ und „visueller Poesie“*, s. 120.

⁸⁶ Nekompletní znění *Ursonate* nahrává Schwitters 5. 5. 1932 ve Stuttgartu ve spolupráci se Süddeutscher Rundfunk (viz CD 1/17). V devadesátých letech vychází nahrávka na zvukových nosičích. Např. Schwitters, K.: *Ursonate*. Wergo 1993. CD. K poslechu na <http://www.ubu.com/sound/schwitters.html>

⁸⁷ „Aber Sie sollen mal ansehen, was Schwitters mit meinen Lautgedichten von 1918 (die als Plakate erschienen sind) angefangen. Er lernte sie 1921 anlässlich unserer Soiree Anti-Dada-Merz in Prag im September 1921 kennen und seit dann hat er nie mehr aufgehört, „*Fmsbwtäzäu*“ etc. als zuerst „*Portrait Raoul Hausmann*“ und später 173 mal als die größere Hälfte Steiner „*Ursonate*“ von 1932 zu verbreiten.“ Cit. podle Döhl, R.: *Kurt Schwitters' „Ursonate“*. Text als Partitur (3). Viz www.netzliteratur.net/experiment/schwitters3.htm

Schwitters jednoduše naložil s Hausmannovými texty stejným způsobem, jakým zacházel s jednotlivými artefakty ve všech oblastech své tvorby: použil jich jako dílčích elementů, jejichž spojováním vzniká nový celek. Tuto intertextualitu na zvukově poetickém poli lze tedy nahlížet jako raný případ dnes velmi rozšířené hudební metody „samplingu.“

Ostatně další Hausmannovy výtky se týkají přílišného prolnutí kompozice se světem hudby v její tradiční podobě.

„Schwittersova „Ursonate“ je omyl, protože je sestavena podle pravidel hudební skladby a vyvolává dojem imitace klasické sonáty podle zákonů harmonie.“⁸⁸

Využití klasické hudební formy však ve Schwittersově případě rozhodně neznamena příklon k ustrnulým uměleckým strukturám. Její dobovou aktuálnost a současnost s hudební avantgardou a zároveň jedinečnost dosvědčují slova Hanse Arpa:

„Každé ráno jsem slyšel, jak Schwitters v koruně staré borovice na břehu ve Wyck auf Föhr nacvičuje svojí sonátu z hlásek. Syčel, hučel, cvrkal, pískal, vrkal, hláskoval. Dařilo se mu vydávat nadlidské, svůdné, siréně podobné zvuky, na jejichž základě by bylo možno vytvořit teorii podobnou teorii dodekafoniků.“⁸⁹

Navíc oproti třídílné formě klasické sonáty, ustálené od 18. století, se Ursonate skládá ze čtyř částí, úvodu a závěru. První věta je rondo obsahující čtyři v textu zvlášť vyznačená témata, druhá věta je largo a třetí scherzo, v němž za sebou rychle následují čtyři krátká témata. Čtvrtou větu, jež je charakteristická svojí délkou a rychlým tempem, označuje Schwitters zejména kvůli nekonečným repetičím za „Lungenprobe“ pro přednášejícího. V závěrečné části pracuje Schwitters s motivem zmařeného očekávání, kdy se inverzní postup hlásek abecedy zastavuje u „b“. Zde je nicméně přednášejímu ponechávána značná volnost, neboť kadence má spočívat na jeho libovůli, ovšem tak, „že kadence působí velmi živě a je ostrým protikladem ke strnulosti klasické sonáty.“⁹⁰ Záměr nabourat zavedená strukturní schémata v celé kompozici vystupuje velmi zřetelně.

⁸⁸ „Die „Ursonate“ von Schwitters ist ein Irrtum, denn sie ist nach den Regeln eines Musikstücks konstruiert und macht den Eindruck einer Imitation einer klassischen Sonate nach den Gesetzen der Harmonie.“ Ibid.

⁸⁹ „In der Krone einer alten Kiefer am Strande von Wyck auf Föhr hörte ich Schwitters jeden Morgen seine Lautsonate üben. Er zischte, sauste, zirpte, flötete, gurrte, buchstabierte. Es gelangen ihm übermenschliche, verführerische, sirenenhafte Klänge, aus denen eine Theorie entwickelt werden könnte ähnlich derjenigen der Dodekaphoniker.“ Ibid.

⁹⁰ „...daß die Kadenz besonders lebendig wirkt und einen großen Gegensatz zu der übrigen starren Sonate bildet.“ Schwitters, K.: *Meine Sonate in Urlauten*, in: Anna Blume und andere. *Literatur und Grafik*, s. 389–393.

Přípravným materiálem k práci na Ursonate jsou Schwittersovy Simultangedichte (např. *kaa gee dee* z r. 1919), inspirované přátelstvím s Hansem Arpem, jenž Schwittersovi zprostředkoval zkušenost s experimenty v Cabaretu Voltaire, a zejména pak básně, které přednášel již v roce 1921 v Praze – *Cigarren* (Doutníky) a *Alphabet von hinten* (Abeceda pozpátku) – a které napovídají Schwittersův záměr učinit základním kompozičním prvkem svých básní slabiky a hlásky, což později teoreticky stvrzuje ve svém manifestu *Konsequente Dichtung* (Důsledné básnictví, 1924).

„Původním materiálem básně není slovo, ale písmeno [...] Důsledné básnictví se skládá z písmen. Písmena nenesou žádný pojem. Písmena sama o sobě nemají žádný zvuk, pouze poskytují přednášejícímu možnosti k jejich zvukovému zhodnocení.“⁹¹

Zásadní důraz na roli přednášejícího přejímá Schwitters, jak dokládá R. Döhl, z vystoupení a teoretických názorů expresionistického básníka Rudolfa Blümnera (viz 2.2.9.). V instruktážní stati *Meine Sonate in Urlauten* (1927) proto podává obšírné vysvětlení ohledně čtení a způsobu vokálního ztvárnění své kompozice, jejíž typografické zpracování (vč. použití barevných prvků pro vyznačení intenzity hlasu) má v souladu se svým záměrem charakter partitury.

Schwittersovu Ursonate lze považovat za první výraznější důkaz plynulosti přechodu a neostroty hranic mezi literaturou a hudbou a zároveň i za důkaz tvůrčí vytěžitelnosti oné pomezí oblasti, jež je i vlastním územím zvukové poezie jakožto žánru. Skutečnost, že kompozice opouští svůj písemný záznam a dostává se jí radiofonického zpracování (byť v neúplném znění)⁹² bude mít své důsledky např. pro rozvoj tzv. nové rozhlasové hry (Neues Hörspiel, příp. O-Ton) v 60. letech v Německu.

2.2.9. Rudolf Blümner: Absolute Dichtung

V rozmezí mezi vznikem prvních Hausmannových optofonetických básní a první verzi Ursonate přichází se svým konceptem absolutní básně (*Absolute Dichtung*) německý herec

⁹¹ „Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe [...] Die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff. Buchstaben haben an sich keinen Klang, sie geben nur Möglichkeiten zur Klanglichkeit gewertet werden durch den Vortragenden.“ Cit. podle Döhl, R.: Kurt Schwitters' „Ursonate“. *Text als Partitur* (3). Viz www.netzliteratur.net/experiment/schwitters3.htm

⁹² Doposud se nepodařilo s jistotou potvrdit, zda byl záznam vzniklý v r. 1932 Süddeutscher Rundfunk odvysílán. Ibid.

Rudolf Blümner (1871–1945). Blümner patřil mezi expresionisty sdružené ve spolku Sturm; již roku 1916 pracovává při recitaci expresionistických básní svůj osobitý prezentační styl,⁹³ jenž je zárodkem jeho pozdější abstraktní poezie.

V roce 1921 vydává Blümner tiskem programovou stať *Die absolute Dichtung* (*Absolutní básnictví*),⁹⁴ v níž podává svoji představu práce s básnickým materiálem. Kompoziční postup při stavbě básně přirovnává k postupům malíře či hudebníka.

„Stejně jako malíř spojuje podle libosti, a tedy nezávisle na významu, barevné formy, jako hudební skladatel řadí zcela svobodně rytmicky tóny, sestavují i já souhlásky a samohlásky podle pravidel umění.“⁹⁵

Přes abstraktní povahu takto vzniklých poetických útvarů se Blümner nicméně výslovně distancuje od zvukových básní dadaistů (Ball, Hausmann) a vyčítá jim nahodilost tvůrčího postupu.⁹⁶ Pro jeho zvukové básně je naproti tomu příznačné vědomé rozvíjení tématu a zpracovanost hláskové kompozice.

Die absolute Dichtung doprovází Blümner rozsáhlou kompozicí *Ango laina*. Činí tak navzdory proklamované nedostatečnosti písemného zápisu zachytit rytmus a melodii řeči, na něž vzhledem ke své hlavní profesi kladl obzvláštní důraz. Tuto nesnáz se snaží umenšit naznačením přízvuku v jednotlivých verších. Skladba je koncipována pro dva hlasy, z jejího zápisu však nevyplývá rozdělení partů, což znemožňuje ji označit za dialogickou. Ačkoliv skladba spočívá na kombinaci hlásek, z nichž se tvoří denotace prostá slova a slovní spojení, některá z takto vznikajících slov nepostrádají zcela vybavovací funkci („fásan“, „kártá“). Jindy onomatopoické shluky hlásek upomínají na ptačí zpěv. Navíc lze obdobně jako u Ballových *Lautgedichte* některé pasáže vnímat jako evokace exotických, afrických jazyků.⁹⁷

Z hlediska formálního je možno sledovat variování některých slovních jednotek, jejich rozrůstání se „větné“ celky, rozpadání na jednotlivé hlásky a jejich případný návrat v jiných

⁹³ Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 221.

⁹⁴ Blümner, R.: *Die absolute Dichtung*, in: *Der Sturm*. Berlin 1921, 12, 7, s. 121–123.

⁹⁵ „Und wie der Maler Farbformen nach Belieben, also unabhängig von einer Bedeutung, zur Gestaltung zusammensetzt, der Komponist Töne rhythmisch nach vollkommener Freiheit aneinanderreihet, so stelle ich Konsonanten und Vokale nach künstlerischen Gesetzen zusammen.“ Ibid. 122, cit. podle Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 222.

⁹⁶ Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 222.

⁹⁷ Ibid.

variacích. Báseň tak získává patrný rytmický vzorec. Rytmus řeči je vedle melodie pro Blümnera skutečně jednotícím tvůrčím principem.

*„...má báseň nevznikla pouze v doprovodu rytmizované melodie řeči, nýbrž [...] byla melodií řeči a rytmem zvuku vytvořena. Emoční obsah, nacházející svůj tvar prostřednictvím rytmizované melodie řeči, usiluje o obohacení skrze rozmanitost hluků a tónů.“*⁹⁸

Blümner překračuje expresionistickou poetiku, vycházející ze slova jako základního stavebního materiálu, sestupem na elementárnější úroveň hlásky. Skrze hlásky vyjadřuje emoční obsah. Ač se jeho báseň vyznačuje absencí pojmovosti, trvá její autor na tom, že nepostrádá smysl. To je patrně projevem jeho důvěry v komplexní vyjadřovací schopnost jazyka, neomezenou na jeho významově-detonační složku. Při převládající asémantičnosti Blümnerovy poezie mohly mít vliv na akustickou prezentaci i další faktory – řeč těla, hlasitost, zabarvení hlasu, bezprostřední reakce publika atd. Bohužel chybějící dokumentární materiál znemožňuje si o tomto napětí mezi textem a jeho, podle svědků inovativním,⁹⁹ akustickým ztvárněním učinit bližší představu.

2.2.10. Fonetická poezie polských futuristů

Futurismus přichází do Polska v r. 1917, kdy na troskách avantgardního hnutí tzv. formistů vzniká v Krakově první futuristický klub Katarynka (B. Jasioński, S. Młodożeniec, T. Czyżewski). Od počátku měl však spíše charakter obecně avantgardního hnutí a jeho výrazným rysem byla jeho antitradicionalistická povaha, skrze niž se ostře vymezoval vůči veškeré domácí (rurální) tradici a stereotypům v umění a životě.

To se projevuje na jazykové úrovni, v souladu s koncepcí „osvobozených slov“, odvržením větné skladby v básni, jež je prohlášena za antipoetickou nestvůrnost, a napadením logické a gramatické struktury jako organizačního principu stavby básně. Tuto roli přebírá na zvukové asociaci založená „vnitřní nutnost.“ *Manifest w sprawie poezji futurystycznej* (Manifest futuristické poezie, 1921) tento požadavek artikuluje následovně:

⁹⁸ „...meine Dichtung ist nicht nur zusammen mit der rhythmisierten Sprechmelodie entstanden, sondern [...] nach Entstehung von Sprechmelodie und klanglichen Rhythmus. Ein Gefühlsinhalt, der bereits seine Gestaltung durch rhythmisierte Sprechmelodie gefunden hatte, verlangte die Bereicherung durch die Verschiedenartigkeit von Geräuschen und Tönen.“ Blümner, R.: *Die absolute Dichtung*, s. 121. Cit. podle Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 228.

⁹⁹ Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 376.

„Věta je náhodná kompozice, pouze špatným klišem maloměšťácké logiky spojená. Namísto ní – zhuštěná, ostrá a důsledná kompozice slov, nesvázaných žádnými pravidly skladby, logiky nebo mluvnice, pouze pevnou vnitřní nutností, která se po tónu A dožaduje tónu C, po tónu C tónu F atd.“¹⁰⁰

Zdůraznění zvukové kvality slova na úkor jeho významové stránky a logicko-gramatických relací s okolními jednotkami je na úrovni materiální podpořeno požadavkem fonetického záznamu textů, na úrovni sémantické pak v extrémních případech až destrukcí smyslu a přiblížením k zaumnému jazyku.

V básni *Moskwa* (1920) **Stanislawa Młodożeńce** (1895–1959) je téma prostorových vzdáleností a rozhodování mezi dvěma místy převedeno z lexikální roviny vyjádření na rovinu zvukovou. Oddělená slova-zvuky „tam“ a „tu“, která zřetelně vymezují vzájemnou vzdálenost obou míst, jsou spojována dozvuky podobnými hlasu zvonů (*tu-m czy-m ta-m*), postupně se prolínají a vytvářejí nový zvukový celek. Jejich sjednocení ve zvukovém spektru vyvolává psychický efekt přiblížení v prostoru, čímž se načas otupuje původní dilema (*tu czy tam*). Prostorová propast se však záhy opět rozevívá a způsobuje nevolnost (*oj-ja JJAJ tam a i tu-m*). Závěrečný rezultat (*TUM*) pak už jen vyznívá jako zesílený existenciální ortel. Báseň lze proto poprávu označit za audio-drama.¹⁰¹

Fonetických prvků využívá i poetika **Anatola Sterna** (1899–1968), vůdčího ducha varšavské futuristické skupiny a spoluautora (s B. Jasieńskim) manifestu *Nuż w bżuhu* (Nůž v břichu, 1921). Součástí jeho dada poémy *Romans Peru* (1920) jsou básně *Rozmowa kochanków* (Rozhovor milenců) a *Pełnia księżycy nad morzem* (Plná luna nad mořem). V první jsou lettristické pasáže komentovány zvukomalebnými slovními hříčkami. Pozoruhodné je zde zejména využití techniky kaimatického odvíjení verše, známé od Kamenského, které slouží ironizaci lyrické scény. Druhá je v podstatě lettristickým textem, do jehož středu jsou implantována významově plnohodnotná slova.

Sternova raná fonetická tvorba dochází v 60. letech uznání v kruzích experimentální poezie, a to zejména díky seznámení s H. Chopinem, který ve své revue OU publikuje převod

¹⁰⁰ „Zdanie jest kompozycją przypadkową, spojeną jedynie słabym klejem drobnomieszcząskiej logiki. Na jego miejsce - skondensowane, ostre i konsekwentne kompozycje słów, nie krępowanych żadnymi prawidłami składni, logiki czy gramatyczności, jedynie twardą wewnętrzną koniecznością, która po tonie A domaga się tonu C, po tonie C tonu F itd.“ *Futuryzm Formiści Nova Sztuka. Antologia polskiego futurizmu i nowej sztuki*, s. 87.

¹⁰¹ Burek, T.: *Wstęp*, in: Młodożeniec, S.: *Utwory poetyckie*, s. 17.

Rozmowy kochanków,¹⁰² čímž Sternovo dílo zasazuje do mezinárodního kontextu *poésie sonore*.

Ojedinelé pokusy o zaumnou poezii nalezneme rovněž u **Bruna Jasiéńského** (1901–1938), kupř. v básni *Na rzece* (Na řece, 1921), jež spočívá na vypjaté zvukové instrumentaci slov a neologismech vstupujících do služby akustické podoby básně. Ve svých teoretických úvahách ohledně povahy básnického slova směřuje Jasiéński přímo do oblasti vymezované zvukovou poezií:

*„Slovo je složeným materiálem. Kromě svého zvukového obsahu má ještě jiný obsah, symbolický, který reprezentuje a který není nutno zabíjet pod hrozbou vzniku třetího umění, které už není poezií a ještě není hudbou (dadaismus).“*¹⁰³

Spojením zvukové stránky slova s jeho symbolickou hodnotou Jasiéński zároveň anticipuje východiska fonosémantiky,¹⁰⁴ lingvistické disciplíny opírající se o tezi, že vokální zvuky nesou samy o sobě význam.

Poměrně radikálně zaznívá i Jasiéńského požadavek odvržení knihy jako primárního média poezie a jeho příklon k nové technologii záznamu zvuku.

*„Zavrhneme knihu jako formu dalšího dodávání poezie odběratelům. Poezii jakožto umění pracující s akustickými hodnotami je možno přinášet pouze slovem. [...] Od okamžiku vynalezení telefonografu, tj. spojení fonografu s telefonem, se kniha jako můstek mezi tvůrcem a veřejností ukazuje být zcela neužitečná a zbytečná.“*¹⁰⁵

Při vši hyperboličnosti tohoto výroku nachází základní Jasiéńského teze vyzdvižení akustické hodnoty básnického jazyka a přiřazení nového média doméně poezie plné potvrzení ve vývoji zvukové poezie po roce 1950.

¹⁰² Stern, A.: *Conversation des amants*, in: OU 30/31, Chopin, H. /ed./, Sceaux, 1967. EP.

¹⁰³ „Słowo jest materiałem złożonym. Oprócz treści dźwiękowej ma jeszcze inną treść, symboliczną, którą reprezentuje, a której nie trzeba zabijać pod groźbą stworzenia trzeciej sztuki, która nie już poezją, a nie jest jeszcze muzyką (dadaizm).“ Jasiéński, B.: *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, *Jednodniówka futurystów*, in: Jasiéński, B.: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, s. 213.

¹⁰⁴ O fonosémantice viz např. Magnus, M.: *Gods of the Word*. Kirksville, Truman State University Press, 1999.

¹⁰⁵ „Przekreślamy książkę jako formę dalszego dostarczania poezji odbiorcom. Poezja, jako sztuka operująca wartościami akustycznymi, może być oddawana jedynie słowem. [...] Z chwilą wynalezienia telefonografu tj. połączenia fonografu z telefonem, książka jako pomost między twórcą a publicznością okaże się do reszty nieużyteczną i zbędną.“ B. Jasiéński: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, s. 213–214.

2.2.11. Francouzská meziválečná avantgarda

Zvuková poezie francouzské meziválečné avantgardy mohla navazovat na domácí tradici jak v teoretické oblasti (R. Ghil, G. Apollinaire), tak i básnické praxi (simultánní básně H.-M. Barzuna a F. Divoira). Byla to však především klíčová osobnost Pierra Albert-Birot, která podnikla iniciační krok směrem k fonetické básni.

V roce 1927 organizuje **Michel Seuphor** (Fernand Berckelaers, 1901–1999), v Paříži usazený malíř a umělecký kritik belgického původu, v galerii Le Sacre du Printemps „Soirées d'esprit nouveau“ (Večery nového ducha), při nichž přednáší tři fonetické básně *Tout en roulant les RR* (Rachocení R), *Sardaigne* (Sardínie) a *Poème modèle* (Modelová báseň).¹⁰⁶ Seuphor razí pro tyto básně označení *musique verbale*,¹⁰⁷ které napovídá, že vycházejí z fonetické básně používá, podobně jako Schwitters ve své Ursonate, hláskového materiálu jako stavebního prvku hudební kompozice. Toto rozkročení mezi poezií a hudbou dokládá zejména nejznámější skladba *Tout en roulant les RR*, jež je při své repetitivnosti konstruována s geometrickou přesností a členěna proměnou tempa přednesu. Seuphor jako by tím předvídal pozdější rozšíření možností poetického výrazu skrze elektronické prostředky. V tomto smyslu je jen příznačné, že v březnu 1930 byla *Tout en roulant RR* recitována na výstavě skupiny Cercle et Carré za amplifikovaného doprovodu Luigi Russola a jeho russolofonu.¹⁰⁸ Také Henri Chopin, který v roce 1978 pořídil nahrávky Seuphorových básní a vydal je pod názvem *Quelque 60 du XXième siècle*, zmiňuje jisté Seuphorovo průkopnictví, když poznamenává, že jeho *musique verbale* je spíše než fonetickou poezií ohlášením principiálně nového přístupu k materiálu mluveného slova – jím samým propagované *poésie sonore*.¹⁰⁹

Camille Bryen (1907–1977), který je znám především svým abstraktně lyrickým výtvarným dílem řadícím se k tachistickému směru, vytvořil mezi léty 1928 a 1932 několik fonetických básní. Nejznámější z nich je *Poème pour phono* (Báseň pro fonograf, 1932), která se společně s dalším textem *Tête à coq* (Kohoutí hlava, 1947; viz CD 1/18) objevuje ve Ždanevičově antologii *Poésie de Mots inconnus* (Poezie neznámých slov, 1949), jejíž

¹⁰⁶ Chopin H.: *Poésie sonore internationale*, s. 72.

¹⁰⁷ Termín pochází z Balzacovy (!) statě *Des artistes. La silhouette* (O umělcích. Silueta, 1830). Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 103 a 929.

¹⁰⁸ Dufrière, F.: *Le lettrisme est toujours pendant*, Opus International, 40–41, leden 1973, s. 52. Viz Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 103.

¹⁰⁹ Chopin, H.: *Poésie Sonore Internationale*, s. 42.

výtvarný doprovod Bryen obstaral. Zvláštní osud má další poválečná fonetická báseň *Hépérile* (1949), která se dočkala ultralettristické dekompozice Raymonda Hainse a Jacquesa de la Villeglé, při níž se z textu psaného nesrozumitelnými fonémy stává prostřednictvím hypnagogoskopu text nečitelný, který je v r. 1953 pod názvem *Hépérile éclaté* (Roztříštěný Hépérile) vydán jako samostatný tisk. Báseň „à dé-lire“ konvenuje s Bryenovým úsilím o rozmělnění vlády lexika nad živou silou poezie zvuku. „*Při psaní Héperila v neznámých slovech jsem organicky a bez vazeb křičel na slovník – tu policii slov...*“¹¹⁰

Pro Bryenovu akustickou tvorbu má zásadní důležitost přátelství s Antoninem Artaudem, jehož pečeť je zřejmá především v Bryenově skřípavém, křiklavém vokálním projevu. V šedesátých letech vznikají péči F. Dufrêna unikátní autorské nahrávky prvních dvou výše zmíněných skladeb, jež dostatečně dokládají působivost Bryenova neobyčejného hlasu. Pohříchu však z důvodu autorovy bázně před novou technologií záznamu zůstávají osamoceny.¹¹¹

Rozvíjením polyfonního charakteru skladby na pomezí poezie a hudby je dílo **Arthura Pétronia** (1897–1983), tvůrce konceptu *verbophonie*. Prvními podněcovateli zájmu Pétronia o poezii zvuku byli René Ghil a Vasilij Kandinskij. Klíčovou byla zejména Ghilova stať *L'Instrumentation verbale* (1886),¹¹² jež spatřuje poslání básníka v úsilí o znovunalezení prvotní povahy básnické mluvy, která se má stát celistvým organismem opírajícím se jak o hodnoty fonetické, tak ideografické. Toho má být podle Ghila dosaženo splynutím slov s hudebními tóny v jakémsi komplexním „*langue-musique*.“ Na základě této myšlenky pak vypracovává korespondenční řady mezi zněním fonémů a zvuků hudebních nástrojů. Na sklonku života zachází Ghil ve svých vizích ohledně budoucnosti poezie do oblastí zdánlivě fantastických – „...*za 50 let bude básník programovat fonetické stroje. Poezie se stane vědou, nebo nebude vůbec.*“¹¹³ Poměrnou vyhrocenost tohoto prohlášení z r. 1925 lze však snad ospravedlnit poukazem na první skladby Charlese Dodge využívající počítačově generovaný

¹¹⁰ „*En écrivant Hépérile en mots inconnus, je criais organiquement sans référence au vocabulaire – cette police des mots...*“ Bryen, C.: Komentář k *Hépérile éclaté*. Viz <http://www.camillebryen.com/heperile.html>.

¹¹¹ Chopin, H.: *Poésie Sonore Internationale*, s. 76.

¹¹² Ghil, R.: *Manière d'art: L'Instrumentation verbale*, in: *Œuvres complètes 2*, s. 227–248.

¹¹³ „...*dans 50 ans le poète sera celui qui commandera à des machines phonétiques. La poésie sera une science ou ne sera plus.*“ Cit. podle Chopin, H.: *Poésie Sonore Internationale*, s. 110.

„umělý hlas“ z 1. pol. 70. let.¹¹⁴ Jiným zásadním podnětem na cestě k verbofonickému univerzu byla osobnost Vasilije Kandinského, který Pétroniovi udílí následující radu:

„*Používejte slova v jejich esenciálních hlucích, které jsou bohatší veškeré hudby, pod podmínkou, že neopustíte nejautentičtější oblast emocí, zdroje vší magie.*“¹¹⁵

Podle svědectví básníka Paula Neuhuyse,¹¹⁶ editora belgického avantgardního časopisu *Ça ira!*, uvažuje Pétronio již od roku 1919 o „Art sonore total“, ve stejném roce zároveň v amsterodamském Salle Heystée realizuje své první fónické dílo *La Course à la lune* (Cesta na měsíc), báseň pro šest hlasů, kontrabas a bicí za účasti V. Kandinského, H. Le Fauconniera, P. Mondriana a G. De Smeta.¹¹⁷ Skladba má charakter synkretické prostorové kompozice, v níž se zvuk hudební nástrojů prolíná s artikulovanou lidskou mluvou. Básnické slovo je uváděno z hlediska svého akustického působení jako rovnocenné s hudebními zvuky a neoddelitelně se přimyká ke konkrétnímu hlasovému projevu, z čehož pro poezii vyplývají zásadní důsledky: „*Báseň, která má hlas je ze své podstaty mrtvá.*“¹¹⁸ Poetický akt je tedy vnímán jako akt tělesné povahy odehrávající se v činnosti svalů, hrtanu, jazyka a rtů.

Pétronioův koncept, od roku 1930 označovaný jako *verbophonie* (později též *verbophonie synchrétique*, *poème fiction* nebo *poémophonies synchrétiques*), nese rovněž stopy vlivu hlukového orchestru Luigiho Russolla, jehož představení v Paříži 17. června 1921 přivodilo Pétroniovi dlouhotrvající šok. Sám Pétronio považuje *verbophonii* za nový umělecký žánr, schopný navrátit poezii její živou sílu a skrze uvedení do akustického prostoru vzepřít se i jejímu zakonzervování v typografické kultuře.

„*Poetický jazyk musí obsahovat afektivní náboj zvuků-hluků, které rozechvějí imaginaci a aktivují nervové vibrace člověka. [...] Pod druhovým označením*

¹¹⁴ Dodge, Ch.: *Speech Songs (Excerpts - No. 1 When I Am With You)*, in: *12+2: 12 American Text-Sound Pieces*, Charles Amirkhanian /ed./, Arch Records 1974.

¹¹⁵ „*Usez des mots dans leurs bruits essentiels plus riches que toute musique, à condition que vous ne quittiez pas le domaine le plus authentique de l'émotion, source de toute magie.*“ Chopin, H.: *Poésie Sonore Internationale*, s. 49.

¹¹⁶ Ibid., s. 48.

¹¹⁷ První Pétroniovou zkušeností tohoto druhu byla účast na improvizované simultánní recitaci Apollinairovy básně v různých jazycích v Amsterdamu v r. 1917 spolu s V. Kandinským, H. Le Fauconnierem a G. De Smetem. Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 218.

¹¹⁸ „*Un poème qui passe à côté de la voix est un poème de nature morte.*“ Pétronio, A., *Cinquième Saison*, 7, 1959/60, cit. podle Chopin, H.: *Poésie Sonore Internationale*, s. 108.

*VERBOPHONIE je třeba uspořádat všechny formy poetického výrazu a jeho realizace, při nichž se básník osvobozuje od typografické tyranie slova, aby mu navrátil jeho původní prostorovou pravdivost...*¹¹⁹

Plného rozvinutí ovšem dochází *verbophonie* až po 2. svět. válce. V roce 1953 vzniká *Manifeste verbophonique* a první verbofonický sbor. Nejdůležitějším faktorem pro vývojový posun je však zpřístupnění magnetofonu jakožto nového záznamového a kompozičního prostředku. Pétronio se k práci s magnetofonem dostává patrně r. 1957¹²⁰ – tedy relativně pozdě. Navíc kvalitní magnetofon si, podle svědectví H. Chopina, pořizuje teprve r. 1964.¹²¹ Dobře si uvědomuje, že nová technika přináší nové kompoziční a výrazové možnosti.

*„Opustil jsem lidský nástroj, jehož příliš omezená a nedokonalá klaviatura se ukázala neschopnou dostát mým nárokům, abych se definitivně přiklonil k nástroji elektro-akustickému zvanému magnetofon.“*¹²²

Je však pozoruhodné, že přes všechno vychvalování nové technologie jí Pétronio vůbec nerozumí a o technickou stránku věci je nucena se starat jeho žena.¹²³ Rovněž otázka autorství je vzhledem ke svému tradičnímu pojetí zprvu problematická. Raným verbophonickým pokusům totiž sloužily za podkladový materiál cizí texty, např. básně Tristana Corbièra a Jeana L'Anselma, z nichž Pétronio vytváří zvukovou koláž nebo podrobuje je jiným druhům manipulace.¹²⁴ Jde tedy spíše o akustickou adaptaci literární předlohy blížící se v Německu paralelně vznikající nové rozhlasové hře. Nepočítáme-li

¹¹⁹ „Le langage poétique doit être capable de contenir une charge affective de bruits-sons qui sauront ébranler l'imagination et mettre en activité les vibrations nerveuses de l'homme. [...] On doit ranger sous le signe générique VERBOPHONIE, tout mode d'expression et d'exécution poétique où le poète s'émancipe de la tyrannie typographique du mot pour le réintégrer dans sa vérité originelle spatiale...“ Pétronio, A.: *Recherche pour une poétique orchestrale à fonction projective spatiale*, in: *Revue Cinquième Saison*, no. 7, 1959. Cit. podle Chopin, H.: *Poésie Sonore Internationale*, s. 51.

¹²⁰ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 217.

¹²¹ Chopin, H.: *Poésie Sonore Internationale*, s. 111.

¹²² „J'abandonnais l'instrument humain dont le clavier trop limité et imparfait se révélait incapable de répondre à mes exigences, pour adapter définitivement celui électro-acoustique qu'on appelle magnétophone.“ Arthur Pétronio 1897–1983. *La Course à la lune*, s. 15.

¹²³ Chopin, H.: *Poésie Sonore Internationale*, s. 111.

¹²⁴ Ibid.

spolupráci s H. Chopinem na *Aventure* (Příhoda, 1963), je první vlastní Pétroniovou zveřejněnou verbofonickou kompozicí *Tellurgie* (Telurgie, 1964), která má charakter básně-manifestu. V plné míře jsou však verbofonické principy realizovány až ve skladbě *Cosmosmose* (1965; viz CD1/19), jejíž název je kontaminací slov „cosmos“ (vesmír) a „osmose“ (osmóza, prolínání). Rozsáhlá kompozice spočívá na scénáři, v jehož dialogu se porůznu inscenované lidské hlasy herců proplétají s elektronicky zpracovanými hudebními i nehudebními zvuky, objevuje se sborové skandování i tajemné šeptání, útržky zpěvu, dýchání i vyřazení izolovaných fonémů. Výchozí dialog je postupně obalován a prostupován jinými akustickými projevy, jež jsou různými způsoby modulovány (vrstvení, manipulace s výškou tónu skrze změna rychlosti, reverzní odvíjení), takže skladba zvukovými prostředky evokuje situaci, v níž se lidské individuum nachází.

Verbophonie je na simultánním principu spočívající symfonickou básní, v níž jsou verbální vícehlasé prvky zvýrazněny hlukovými, zvukovými a rytmickými prostředky hudebních nástrojů. Lze ji vnímat jako úsilí o spojení hluku, fonémů, slov, zpěvu a instrumentální hudby ve zvukovém celku, a tím i jako ve své době nejzdařilejší pokus o smíření oblastí poezie a hudby. Princip verbofonie inspiroval mnohé autory zvukové poezie, např. v Itálii Arriga Loru-Totina a Carla da Sittu, ve Francii Henri Chopina.

2.2.12. Počátky radiofonických experimentů

Doposud se zvuková poezie manifestovala dvěma hlavními způsoby - buď formou onomatopoických textů, v nichž jsou hlásky či slabiky uspořádány do podoby „neznámých“ slov (zaum, Ballovy básně), nebo v podobě radikálního osvobození hlasu ze slovního krutýře (Hausmannovy fonetické básně, Schwittersova Ursonate). Způsob fixace díla přitom zůstával v zajetí tradičního média papíru; živé realizace zvukově experimentálních textů se z důvodu nedostupnosti vhodné záznamové technologie nedochovaly. Přibližně od poloviny 20. let dochází k rozšíření média, jehož povaha mohla sloužit nejen k fixaci experimentální akustické tvorby, ale výrazně ovlivňovala i samotné kompoziční principy a podstatně rozšiřovala tvůrčí a receptivní možnosti. Řeč je o radiofonii.¹²⁵

Prvním náznakem tohoto vývoje byla vize estetické syntézy uměleckých druhů v eseji Guillaumea Apollinaire *L'Esprit nouveau et les Poètes* (Nový duch a básníci, 1918). Poezie se

¹²⁵ Marinettiho pojem „radiofonia“ lze podle Lentze považovat za starší označení dnes zavedeného „akustického umění.“ Viz Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 122.

tu ocitá v bezprostřední blízkosti nových médií „kinematografu“ a „fonografu.“¹²⁶ V této souvislosti se sluší připomenout i paralelní Vertovovy zvukové experimenty s gramofonem (viz kap. 2.2.3.).

Rovněž na pozadí úsilí o syntetizaci poetické sféry předkládá Karel Teige v *Manifestu poetismu* (1928) svoji vizi nové poezie pro sluch – radiogenickou poezii, kterou pojímá jako „nové umění zvuků a hluků, stejně vzdálené od literatury, recitace jako od hudby.“¹²⁷ Nový poetický žánr má využívat pouze elementární prostředky (hluk a zvuk) a rezignovat na literárnost či divadelní děj, a to do té míry, že se má obejít beze slov a přetrhout tak svazek se slovesným uměním. Jako první příklad tohoto uměleckého žánru uvádí Teige Nezvalův radiofonický scénář *Mobilizace* (1926), sestávající ze slovního popisu zvuků, v němž se vplétají jednoslovné repliky, které mají funkci jakýchsi evokátorů situace. Průkopnický Nezvalův text lze považovat za jednoho z předchůdců nové rozhlasové hry. Jde o první pokus, v němž nové akustické umění využívá vlastních prostředků ke ztvárnění skutečnosti nezávisle na literárních či divadelních schématech. To zároveň odráží i způsob, jakým samotný charakter veřejného akustického média formuje principy a zákonitosti tvůrčího procesu.

Klíčová z hlediska propracování metody zvukové koláže, jež je jedním ze stěžejních technických principů nejen zvukové poezie po roce 1950, ale i *musique concrète* a nové rozhlasové hry (Neues Hörspiel, O-Ton Hörspiel), stejně jako akustického umění dneška, jsou léta 1928–1930 v Německu. Zavedení zvukové stopy do filmu podnítilo některé filmové tvůrce k samostatným experimentům se zvukem. Výhodou nového záznamového média byla oproti gramofonové desce jeho větší kapacita, navíc se dalo i snadno stříhat. Nevýhodou naopak poměrná nákladnost celého podniku, což záhy ve změněných společenských a ekonomických podmínkách (hospodářská krize, ovládnutí filmového průmyslu nacisty) vedlo k jeho ukončení a násilnému přerušení vývoje experimentální zvukové tvorby. Jedinými takto vzniklými dochovanými rozhlasovými hrami jsou *Hallo! Hier Welle Erdball!* (Haló! Zde rozhlasové vlny Země!, 1928) **Fritze Waltera Bischoffa** (1896–1976) a *Weekend* (Víkend, 1929) **Waltera Ruttmanna** (1887–1941), jejichž odvysílání 13. června 1930 představuje

¹²⁶ „...l'on peut prévoir le jour où le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent.“ Apollinaire, G.: *L'Esprit nouveau et les Poètes*, in: *Œuvres en prose complètes* 2. Paris, Gallimard 1991, s. 125.

¹²⁷ Teige, K.: *Manifest poetismu*, in: též: *Svět stavby a básně*, s. 352.

počátek experimentální rozhlasové tvorby patrně nejen v Německu.¹²⁸ Zatímco Bischoff pracuje se střihem poněkud neuměle a v podstatě jím jen odděluje jednotlivé sekvence, v Ruttmannově „slepém filmu“ je střih využíván především jako prostředek kompoziční. Weekend je montáží z hluků, útržků hudby a hovoru obyvatel Berlína zachycených během jednoho víkendu a lze ho tak vnímat jako zvukový pandán k autorovu němému filmu *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Berlín: Symfonie velkoměsta, 1927). Ruttmannova mistrná práce se střihem (blend, ostrý střih) je rytmickým pojítkem celé kompozice a přebírá tak v plné míře roli univerzálního syntaktického prostředku, přiměřeného povaze média. Ve Weekendu poprvé dochází i ke spojení autora (byť v širším slova smyslu), dramaturga a režiséra v jedné osobě, které je příznačné zvláště pro tvůrčí proces ve studiu nové rozhlasové hry od 60. let v Německu. Zároveň jde o jeden z prvních rozhodných pokusů o emancipaci akustického umění vůči svým hudebním a literárním mantinelům.

Souběžně s experimenty se zvukovou stopou filmu probíhají i pokusy o tvůrčí využití média gramofonové desky. Na festivalu komorní hudby v Donaueschingen v roce 1926 (deset let po Vertovových experimentech) zaznívají zásadní návrhy ohledně role gramofonového záznamu v procesu komponování. Gramofon má sloužit nejen k reprodukci hudby, ale především jako nový tvůrčí prostředek. Tyto závěry podnítily Paula Hindemitha a především **Ernsta Tocha** (1887–1964) ke krátkým zvukovým montážím, v nichž pomocí změny rychlosti otáčení gramofonu mění výšku tónu nahrávek a jejich prolínáním a jinými mechanickými manipulacemi vytvářejí zvukové kompozice. Z hlediska pozdějšího vývoje zvukové poezie je pozoruhodná zvláště Tochova *Fuge aus der Geographie* (Geografická fuga, 1930),¹²⁹ skladba pro čtyři hlasy, které pronášejí v proměnlivém rytmu jména měst. Tento výchozí materiál je vylisován na gramofonovou desku, s níž je prostřednictvím změny rychlostí otáčení dále manipulováno. Dochází tím k orchestralizaci lidské řeči a ta se proměňuje ve zvukově-estetický objekt.¹³⁰

¹²⁸ Podstatnou inovací byl již sám fakt, že obě rozhlasové hry byly oproti dosavadním zvyklostem „předprodukcí“ připravenou pomocí montážních technik na filmovém pásu, což umožňovalo režisérovi vyhnout se všem nežádoucím efektům a nuceným improvizacím živého vysílání a předložit posluchačům precizní dílo.

¹²⁹ *Fuge aus Geographie* byla předvedena a nahrána na berlínském festivalu soudobé hudby v roce 1938. Nahrávka se ztratila nebo byla zničena. Dochoval se pouze rukopis skladby. Ruppenthal, s. 137. Podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 194.

¹³⁰ Döhl, R.: *Das Neue Hörspiel*, s. 45.

V Tochově „Gesprochene Musik“, spočívající na manipulaci předpřipraveného zvukového materiálu, lze spatřovat přímého předchůdce postupů „musique concrète“, zvukové poezie po roce 1950 („poésie sonore“) i nové rozhlasové hry 60. let.

Na závěr kapitoly o radiofonických experimentech je třeba zmínit dva stěžejní programové texty, které v kontextu akustického umění sehrály klíčovou roli teoretických iniciátorů jeho pozdějšího vývoje.

Prvním je vizionářský příspěvek Hanse Flesche, zakladatele Studia der Berliner Funk-Stunde (1929), prvního experimentálního rozhlasového studia v Německu. Flesch v roce 1928 pronáší na Programovém zasedání německých rozhlasových společností ve Wiesbadenu projev, v němž deklaruje jedinečnost výrazových možností rozhlasového studia a předjímá mj. i vznik elektronické hudby:

*„Možná jednou vznikne z osobitého charakteru elektrického chvění, z jeho převodu na akustické vlny něco nového, co by zacházelo s tóny, ale s hudbou nemělo nic společného; právě tak jsme přesvědčeni o tom, že rozhlasová hra nebude ani divadlem, ani novelou, ani eposem, ani lyrikou.“*¹³¹

Ukazují se zde hned dva styčné body rozhlasové hry a poválečné zvukové poezie, potažmo celého akustického umění dneška – 1. status svébytného intermédia na pomezí hudby a slovesného umění, 2. společné využívání nových technologií záznamu zvuku nikoli za účelem pouhé reprodukce tradičních uměleckých schémat, ale jako kompozičního prostředku zásadně ovlivňujícího podobu tvůrčího procesu i jeho výsledek.¹³²

Druhým programovým textem je manifest *La Radia* (1933) F. T. Marinettiho a Pina Masnaty, v němž je patrně poprvé doložen termín „radiofonie.“ V manifestu zaznívá požadavek čistého akustického umění přiměřeného svému médiu, které se má rozhodným způsobem odříci jakýchkoliv kontaktů s literární a uměleckou tradicí. Jeho cílem je

¹³¹ „Vielleicht wird einmal aus der Eigenart der elektrischen Schwindungen, aus ihrem Umwandlungsprozeß in akustische Wellen etwas Neues geschaffen, das wohl mit Tönen, aber nichts mit Musik zu tun; ebenso wie wir davon überzeugt sind, daß das Hörspiel weder Theaterstück, noch Novelle, noch Epos, noch Lyrik sein wird“ Flesch, H.: *Rundfunkmusik*, in: *Rundfunk-Jahrbuch 1929*, s. 150. Cit. podle Döhl, R.: *Das Neue Hörspiel*, s. 45.

¹³² „Nicht nur das übermittelnde Instrument, auch das zu Übermittelnde ist neu zu formen; das Programm kann nicht am Schreibtisch gemacht werden.“ Flesch, H.: *Das Studio der Berliner Funkstunde*, s. 117, Cit. podle Döhl, R.: *Das Neue Hörspiel*, s. 95. – „Nově formovat je třeba nejen nástroj přenosu, ale i to, co má být přenášeno; program není možno tvořit od psacího stolu.“

„zachycení, zesílení a proměna vibrací vysílaných živými bytostmi živými duchy mrtvými dramaty stavů duše hlučících beze slov.“¹³³

Na podkladě konceptu osvobozených slov zjevuje se nové umění v podobě univerzálního, vesmírného hlasu odrážejícího psychologickou a duchovní skutečnost zvuku a ticha. Využívá k tomu jak delimitace a konstruování prostoru ticha, tak i rozličných rezonancí hlasu (zvuku), jež tvaruje podle prostoru, jehož atmosféru má vyjadřovat.

„Využití rozličných rezonancí hlasu nebo zvuku tak aby bylo možno pocítit šíři prostoru v němž se hlas vyjadřuje.“¹³⁴

Tato „parola-atmosfera“ mají propojovat časový a prostorový aspekt vnímání a zároveň narušovat jeho pevně stanovený rámec, což na pozadí boje hluků a vzdáleností má vyústit až v evokaci jakéhosi časo-prostorového dramatu.

Z hlediska dnešního způsobu komunikace se jistě jeví pozoruhodná vize interaktivity mezi jednotlivými stanicemi, jež napovídá, že Marinetti a Masnata pojmají rádio jako celosvětové decentralizované médium. Důraz kladený na komunikační aspekt přenosu a jeho pluralitu nachází zřejmé ozvuky v multimediálním prostředí dnešní digitální sítě.

¹³³ „captazione amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse da esseri viventi da spiriti viventi o morti drammi di stati d'animo rumoristi senza parole.“ Marinetti, F. T. – Masnata, P.: *La radia*. Viz <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/radia.htm>

¹³⁴ „Utilizzazione delle diverse risuonanze di una voce o di un suono per dare il senso dell'ampiezza del locale dove la voce viene espressa.“ Ibid.

2.3. Zvuková poezie po roce 1945

2.3.1. Antonin Artaud

Nástin poválečného vývoje zvukové poezie nelze zahájit jinak než krátkým pohledem na podněty, které přineslo dílo jednoho z klíčových tvůrců 20. století **Antonina Artauda** (1896–1948), autora konceptu divadla krutosti. Přestože těžiště jeho díla spočívá v divadelní oblasti a o zařazení Artauda mezi autory zvukové poezie by bylo možno polemizovat,¹³⁵ jeho iniciační role pro vznik mnoha autorsko-poetických útvarů této oblasti je nezpochybnitelná.

To podstatné, čím Artaud zasahuje do vývoje zvukové poezie se odehrává po jeho návratu z téměř devět let trvající internace v psychiatrických ústavech.¹³⁶ V lednu 1947 v divadle Vieux-Colombier vystupuje poprvé na veřejnosti. Vystoupení, při němž zdevastovaný Artaud v přeplněném sále za absolutního ticha přednáší skřípavým, místy zadržujícím hlasem své texty a vypráví o svém uvěznění, se koná před zraky pařížské umělecké elity (A. Adamov, A. Gide, A. Breton, A. Camus, G. Braque, P. Picasso, H. Michaux aj.) Znepokojivá fyzická přítomnost básníka, jeho sugestivní přednes a gestikulace, stejně jako dramatická nezámyslených prodlev, způsobených autorovou dezorientací, zapůsobily na přítomné s nikdy předtím nepoznanou intenzitou,¹³⁷ přesahující hranice běžné přednášky či autorského čtení.

V listopadu 1947 je Artaud požádán rozhlasem o přípravu textů pro rozhlasový pořad, který má být součástí širšího cyklu *La Voix des poètes* (Hlasy básníků). Vzniká *Pour en finir*

¹³⁵ Viz Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 69.

¹³⁶ Po bližší nevysvětleném incidentu na parníku z Dublinu do Francie byl Artaud 30. září 1937 v Le Havre zatčen francouzskou policií a deportován do místní nemocnice. Následně putuje po několika psychiatrických ústavech, kde v bídných podmínkách stráví celou válku. Z posledního z nich, z Rodez je definitivně propuštěn 25. května 1946. *Artaud. Œuvres*, s. 1752–1762.

¹³⁷ O generaci starší André Gide popisuje večer ve Vieux-Colombier následovně: „*Je connaissais Artaud depuis longtemps, et sa détresse et son génie. Jamais encore il ne m'avait paru plus admirable. De son être matériel plus rien ne subsistait que d'expressif. [...] L'on venait de voir un homme misérable, atrocement secoué par un dieu, comme un seuil d'une grotte profonde. [...] L'on sentait honteux de reprendre place en un monde où le confort est formé de compromissions.*“ Ibid, s. 1191. – „Znal jsem Artauda dlouho, jeho úzkost a jeho génia. Ještě nikdy se mi ale nezdál tak podivuhodný. Z jeho hmotné bytosti zůstal jen výraz. [...] Sledovali jsme nešťastného člověka, krutě otřeseného bohem, jakoby na prahu hluboké jeskyně. [...] Člověk se styděl znovu zaujmout své místo ve světě, v němž je jeho pohodlí dosaženo kompromisy.“

avec le jugement de dieu (Skoncovat s božím soudem, 1947; viz CD 2/1).¹³⁸ Pásmo se skládá z verbálně sémantických textů, jež jsou apokalyptickými vizemi, v nichž Artaud mj. anticipuje klonování za účelem získání politické hegemonie ve světě a budoucích válečných projektů. Předpovídá i věk umělosti a konzumní společnosti, adorující plýtvání zdroji na nesmyslné uživatelské fetiše a potlačující lidské aktivity, které se nechtějí podílet na hromadném šílenství konkurenčního boje. Nejhlubší skepse ohledně psychofyzického vybavení a schopností člověka dochází nemilosrdného závěru. „Člověk je nemocný, protože je špatně sestrojen.“¹³⁹ Řešením je drastická revize lidských útrob, odejmutí boha, svědivého mikroorganismu na těle člověka, a vyjmutí neužitečných orgánů, s nimiž zaniknou nefunkční automatismy a člověk bude vydán všanc opravdové svobodě.

Celé toto znepokojivé a odvážné proroctví je přednášeno expresivním hlasem, tu řezavým, skřípavým, nervně vibrujícím, jindy hrubým či ironicky výsměšným, který je přímým výrazem biologické existence individua napjatého mezi zmrzačeným bytím a nicotou. Higgins v souvislosti s *Pour en finir avec le jugement de dieu* mluví o fatické povaze Artaudovy recitace. Fatické básně jsou akustické poetické útvary, jejichž významová složka se podřizuje intonaci, skrze niž je vyjadřován emoční obsah.¹⁴⁰ Artaud stupňuje expresivnost svého přednesu do té míry, že běžná slova a slovní spojení jsou deformována dechem, zpěvem, explozemi a šepem apod. a stávají se zvukovou figurou.

Verbálně sémantické texty pásma doplňují Artaudovy *bruitages*,¹⁴¹ improvizované výstupy, v nichž se spontánní artikulace prolíná s extatickým křikem. Zde, podobně jako v glosolalických pasážích, kterými Artaud bez varování prosekává své texty a dopisy tohoto období, je patrný vliv pobytu v Mexiku u indiánů kmene Tarahumara, jimiž byl zasvěcen do peyotlového rituálu.¹⁴²

¹³⁸ Nahrávání se koná mezi 22. a 29. listopadem 1947. Kromě Artauda se na čtení jeho textů podílí Maria Casarès, Paul Thévenin a Roger Blin. *Artaud. Œuvres*, s. 1767.

¹³⁹ „L'homme est malade parce qu'il est mal construit.“ *Ibid*, s. 1654.

¹⁴⁰ Viz Higgins, Dick: *A Taxonomy of Sound Poetry*. Viz http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html

¹⁴¹ Nahrávky *Danse du Tutuguri* (Tanec Tutuguri), *Bruitage (Xylophonie)* [Bruitage (Xylofonie)], *Bruitage et battements entre Roger Blin et moi* (Bruitage a souboj mezi Rogerem Blinem a mnou), *Bruitage et mon cri dans l'escalier* (Bruitage a můj křik na schodišti) a *Bruitage. Finale*. (Bruitage. Finále) byly pořízeny Artaudem a Rogerem Blinem 16. ledna 1948. *Artaud. Œuvres*, s. 1768.

¹⁴² Artaud pobýval u Tarahumarů v září 1936. Své zkušenosti s peyotlovým rituálem a mytologií kmene popisuje v textu *Les Tarahumaras* z r. 1948. *Ibid.*, s. 1679–1697.

Vysílání *Pour en finir avec le jugement de dieu* je však ředitelem francouzského rozhlasu zakázáno. Pásmo vychází knižně po Artaudově smrti v dubnu 1948. Nahrávku nachází v 70. letech v archivu Radiodiffusion Française A. Lora-Totino a zpřístupňují ji veřejnosti.¹⁴³

Přesvědčen o tělesných a rituálních zdrojích poezie, vyjadřuje Artaud svoji nechuť a opovržení k literatuře od psacího stolu a krotké intimitě většiny básníků, o jejichž poetickém *raison d'être* nepřipouští diskuzi.

„Úkolem básníka není se zbaběle uzavřít v textu, knize, časopisu, z nichž už nikdy nevyleze, ale naopak vystoupit ven a zaútočit na veřejného ducha a otrást jím, pokud to neudělá, k čemu pak je?“¹⁴⁴

Toto vystoupení ze sebe a otřesení veřejným duchem má podobu otřesu vlastním tělem. Artaud nabádá: „*Roztančete konečně lidskou anatomii.*“¹⁴⁵ Tělo není přívazkem nebo doplňkem slova, které se jím podle potřeby přikrášluje. Právě naopak – slovo, a potažmo i řeč, je tělem podmíněno.

„...tělo [...] je vlastním důvodem existence jazyka gramatiky, jehož vychyluji [...] takovým způsobem a podle takového plánu, že z něj roste nutnost nové lidské agónie, nového způsobu, kterak vydechovat své tělo, bez ustání [...] mimo sebe, mimo pojmy a mimo svět, v čistém tělesném křiku, na pokraji času a nicoty.“¹⁴⁶

Artaud zažívá tělo jako neuchopitelnou, nestálou danost, nasáklou krutými vnitřními bitvami a proměnami. Vybuchuje všemi orgány z hloubi tohoto dramatu a vrhá ho před otupělé a zautomatizované smysly společnosti. Hnus a znepokojení, které při tom vyvolává,

¹⁴³ Úvodní text je poprvé na vydán *Futura: Poesia Sonora 4 - L'urlo: Antonin Artaud*. Lora-Totino, A. (ed.), Milano, Cramps Records 1978. Kompletní nahrávka včetně *bruitages* např. na A. A.: *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Sub Rosa 1996. CD.

¹⁴⁴ „Le devoir du poète n'est pas d'aller s'enfermer lâchement dans un texte, un livre, une revue, dont il ne sortira plus jamais, mais au contraire de sortir, dehors, pour secouer, pour attaquer l'esprit public, sinon à quoi sert-il?“ Cit. podle Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 107.

¹⁴⁵ „Faites danser enfin l'anatomie humaine.“ Artaud, A.: *Le Théâtre de la Cruauté*, in: *Artaud. Œuvres*, s. 1655.

¹⁴⁶ „le corps [...] c'est la raison d'être elle-même du langage de la grammaire que je désaxe [...] de telle façon et sur un tel plan qu'il en apparaît la nécessité d'une nouvelle agonie humaine, d'une nouvelle façon de souffler son corps, perpétuellement [...] comme hors apparences, hors notions et hors monde, dans un cri corporel pur, sur le bord du temps et du néant.“ Z dopisu Arthuru Adamovovi, in: *Artaud. Œuvres*, s. 1631.

jsou prubířským kamenem její otevřenosti vůči vlastní biologické podstatě, jež však má být teprve vydobyta. V Artaudovi sestupuje poezie do tělesných útrob skrze pulzaci jejich nervů, dech a křik; je krutě vnořena do svého organického zdroje se všemi jeho lapsy a slepými místy.

Artaudův vliv na poválečné tvůrce zvukové poezie je enormní. Kromě již zmíněného Camilla Bryena (kap. 2.2.11) ho lze rozpoznat mj. u lettristů (kap. 2.3.4.), na jejichž akcích dokonce údajně četl své básně,¹⁴⁷ u Jeana-Louise Braua (kap. 2.3.6.), přímého účastníka večera v Théâtre du Vieux-Colombier, H. Chopina, především pak u Dufrênových *crirhythmes* (kap. 2.3.6.).

2.3.2. Poválečná fonetická poezie (Altagorova *Métapoésie*, M. Rotella, A. Martel)

Nejvýraznějším pokračovatelem tradice fonetické básně bezprostředně po válce je **Altagor** (Jean Vernier, 1915–1982), často ve své době mylně ztožňován s lettristickým hnutím. Jeho poetický koncept tzv. *Métapoésie* (alternativní označení *Discours absolu* a *Poésie Musique pure*), na němž podle vlastního svědectví pracoval od roku 1943,¹⁴⁸ využívá fonomorfický aspekt cizích jazyků (latina, řečtina, keltština, hebrejšтина) a na podkladě francouzské intonace vzniká zvukomalebná abstraktní řeč z imaginárních slabik a fonémů. Altagor zavrhuje symbolický potenciál řeči a staví do popředí smyslovost a hudebnost absolutní básnické dikce.

„*Metapoezie není symbolický jazyk ve službách našich základních potřeb, je nadaktivitou de luxe, Řečí svobody. [...] je čistou Řečí, melodií, koncertem vokální harmonie.*“¹⁴⁹

Autor se pasuje do role jakéhosi glosolalického média tohoto absolutního diskurzu, v němž se jako v prvotním stavu před vznikem pojmů zjevuje označující a označované

¹⁴⁷ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 965.

¹⁴⁸ Ve stati *Ici Altagor* (1953) datuje autor vznik konceptu, poprvé rozpracovaného v roce 1943, do svého dětství. Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 79. Chopin klade ve své chronologii zvukové poezie počátek Altagorova působení do roku 1947. Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 43.

¹⁴⁹ „*La Métapoésie n'est pas un langage symbolique au service de nos besoins élémentaires, c'est une suractivité de luxe, un Discours de la liberté. [...] c'est un Discours pur, une mélodie, un concert d'harmoniques de la voix.*“ Altagor: *Ici Altagor*, in: Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 79–80.

neodděleno. V Altagorově díle jsou rozpoznatelné prvky magických zaříkávadel a invokací, H. Chopin ho označuje za pohanského mystika mezi zvukovými básníky.¹⁵⁰

Samotné vokální provedení (viz CD 2/2) je uhrančivé svým frázováním a mimořádně působivou barvou hlasu. Charakteristické je zejména klouzavé litanické protahování hlásek, zpívané či šeptané, jímž často prostupují staccatové pasáže výkřiků, střídání kontinuálních a diskontinuálních struktur. Posluchač tak místy získává dojem dialogizace látky, disputace mezi dvěma protichůdnými hlasy.

Podle Chopina byl Altagor ve své době jediným fonetickým básníkem, který uměl využít potenciálu svého hlasu v prostředí záznamového média.¹⁵¹ Jeho nahrávky zčásti vznikaly i ve věhlasném Club d'Essai v Paříži a k posluchačům byly místy řádně bezohledné. F. Dufrêne vzpomíná na seance absolutního diskurzu z 60. let a oceňuje hodnotu Altagorova díla:

*„Poslech jeho Absolutní řeči v roce 1964 trval šest hodin. To, že se Altagorovo dílo ve své čistotě nevyvaruje jisté monotónnosti – v kadencích a konsonatech (řeckých a keltských) – nijak nebrání v jeho zařazení mezi nejvýznamnější díla fonetické poezie.“*¹⁵²

Altagorovo radikální úsilí o objevení a realizaci čistě smyslové, z těla vzešlé řeči jako absolutního a nepodmíněného faktu evoluce má na francouzské půdě své předchůdce a spřízněnce v Antoninu Artaudovi a Camille Bryenovi. Jeho fascinující hlas propůjčuje fonetické poezii magický rozměr, který doposud většinou postrádala.

Přibližně ve stejné době, kdy Altagor rozvíjí svoji metapoezii, publikuje v Římě **Mimmo Rotella** (1918–2006) *Manifesto dell'epistaltismo* (Manifest epistaltismu, 1949), v němž představuje vlastní koncepci fonetické poezie. Epistaltický jazyk navazuje na abstraktní literární tradice a spojuje v sobě formální stránku jazyka s jeho možnými tonálními a harmonickými aspekty. Stvořená slova se mají oprostít od vší své užitkové hodnoty a selektivního principu syntaxe a slovníku a odvíjet se na podkladě své hudebnosti.

*„Slovo je především zvuk: bouráme zeď oddělující hudbu od poezie, obě jsou ve své podstatě jednou a touž věcí. Skutečná podstata slova tkví v jeho hudebnosti a tedy jeho zvuku.“*¹⁵³

¹⁵⁰ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 79.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² „L'audition de son Discours Absolu durait six heures en 1964. Non exempte de monotonie – de cadence et de consonnances (grecques et celtes) - l'œuvre d'Altagor, très pure, n'en doit pas moins être comptée parmi les plus significatives de la poésie phonétique“ Ibid.

Primární formou realizace byla pro Rotellu dlouho živá vystoupení. Teprve v r. 1965 vydává některé z jeho fonetických básní H. Chopin ve svém vinylovém časopise OU (viz CD 2/3),¹⁵⁴ v sedmdesátých letech vychází první samostatné LP *Poemi fonetici, 1949–1975* (Fonetické básně 1949–1975),¹⁵⁵ které autorovi vynáší o rok později pozvání na festival *Poésie Sonore-Poésie Action* v Paříži.

Jeho básně mají většinou charakter jednoduchých hříček složených z pískání, imitace mětských zvuků, čísel a opakujících se onomatopických prvků a ve svém výsledku nezapřou inspiraci předválečnou avantgardou, zejména Hausmannem a Schwittersem. Bývají proto v rámci žánru označovány za neodadaistické.¹⁵⁶

Z prvních poválečných let pochází také umělý jazyk *paralloïdre* vytvořený patafyzikem **André Martelem** (1893–1976).¹⁵⁷ Jde o svérázný básnický idiolekt, který sestává z neologismů vycházejících z francouzštiny. Prvním textem v tomto jazyce byla krátká báseň *Le Poéteupote* z roku 1949, již následovaly básnické sbírky *Le Paralloïdre des Çorfes* (1951), *La Djigine du Théophéles* (1954) a *Abstaral* (1954).

V klíči k *paralloïdru* vysvětluje Martel, že jeho jazyk je vytvořen ze všech artikulovaných zvuků běžné řeči. Jde v podstatě o kombinatoriku francouzských kořenů, prefixů a sufixů, jejichž rigidní pravopisnou formu autor rozpouští prostřednictvím kontaminace a jiných morfologických postupů, takže frankofonnímu čtenáři či posluchači mohou být texty v *paralloïdru* relativně srozumitelné.

Martel odhaluje několik postupů použitých při formování svého jazyka: 1. spojování několika slov či citoslovcí v jediné slovo, 2. vzájemná propojování jednotlivých prvků mezi slovy, 3. infantilizace, naivizace morfologických a lexikálních jednotek.¹⁵⁸

¹⁵³ „La parole est avant tout un son: on supprime le mur qui sépare la musique de la poésie, toutes deux sont essentiellement une seule et même chose. C'est dans la musicalité, et donc dans le son, que consiste l'essence véritable de la parole.” Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 968.

¹⁵⁴ Rotella, M.: *Poèmes Phonétiques, 1943–1963*, in: OU, 23-24, Paris 1965.

¹⁵⁵ Rotella, M.: *Poemi fonetici, 1949–1975*, Milano, Plura Edizioni 1975.

¹⁵⁶ Interview mit Arrigo Lora-Totino, Salzburg, 14.11. 1996, in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s.1079.

¹⁵⁷ Podle Martelova vysvětlení je název jazyka složen ze tří komponentů: ze slovního kmene „parall“ pocházejícího ze slova *parallèle* (paralelní), koncovky „oïde“ označující formu a hlásky „r“ vložené do poslední slabiky slova. Paralloïdre tak doslova označuje jazyk v ústraní, na okraji oficiálního jazyka. Mahieu, S.: *Le Phalanstère des langages excentriques*, s. 57-58.

¹⁵⁸ Ibid., s. 58.

Martelovy texty lze považovat za spřízněné s jinými aplikacemi umělého jazyka na poli zvukové poezie (Bryenův jazyk v *Hépérile éclaté*, Altagorův *Discours absolu* a především *Jabberwocky* L. Carrolla). A tak přestože jsou spíše jazykovou brikoláží než fonetickými básněmi, mají díky své eufoničnosti a experimentální odvaze svého tvůrce místo mezi artefakty zvukové poezie. Martel se dokonce pokusil o jejich autorskou akustickou realizaci, ale výsledek nebyl příliš přesvědčivý.¹⁵⁹

2.3.3. Audio-vizuální básně (Paul de Vree)

Jedním z prvních poválečných autorů, kteří se snažili o usouvztažnění slova, vizuality a zvuku byl vlámský avantgardní literární teoretik a básník **Paul de Vree** (1909–1982). První série básní označovaných jako audiovizuální vzniká roku 1948 a je určena k rozhlasovému vysílání. Jde o akustické útvary na pomezí klasické recitace a zhudebněné básně, které byly realizovány v elektronické hudební laboratoři v Utrechtu ve spolupráci s hudebníkem Janem Bruyndonckxem a hercem Julienem Schoenaertsem. Úloha autora tu spočívá ve vizuálním rozvržení a zprostředkování básně spolupracovníkům ve studiu, kteří za jeho dohledu provádějí její následnou sonorizaci. De Vree popisuje produkční postup následovně:

*„V tomto smyslu jde o spolupráci, [...] báseň kompletně připravím. Ve studiu dohlížím na dikci a recitaci a zhotovuju různé nahrávky, zvukový materiál. Hudební skladatel nakonec provede jeho sonorizaci (smíchání).“*¹⁶⁰

Tento postup předpokládá úzké sepětí mezi básníkem, zvukařem-hudebníkem a interpretem a do značné míry mění pojem autorství. Vzhledem k tradičnímu pojetí autorství (podobně jako např. v raných verbofonických dílech) není autor v díle přítomen přímo svým hlasem. Vlastního vokálního projevu začíná de Vree využívat při produkci teprve od poloviny 60. let (*Een Roos a Rose*, 1964, *April bij sneeuw*, 1970, aj.).¹⁶¹ Oproti pozdější tendenci

¹⁵⁹ Chopin, H.: *Poésie internationale sonore*, s. 82.

¹⁶⁰ „It is a collaboration in this sense, [...] the poem is prepared completely by me. In the studio I control the diction and the recitation and work out the different tapes, the sound material. The composer makes the sonorization (mixture).“ Cit. podle Solt, Mary Ellen: Belgium, in: *Concrete Poetry: A World View*. Viz <http://www.ubu.com/papers/solt/belgium.html>.

¹⁶¹ Chopin popisuje okolnosti a úskalí tohoto posunu následovně: „Si de Vree commence ses poèmes par sources interposés en 1948, et s'il est, de ce fait, un des premiers poètes à créer le son poétique dans une sémantique néerlandaise, c'est bien plus tard, en 1965, qu'il gravera sa voix. C'est encore un poète qui n'est pas né avec

v oblasti akustických studiových prací však stále nedochází ke sjednocení osoby tvůrce a zvukového-inženýra tak, jak je to příznačné od 2. poloviny 60. let pro švédský *text-sound* a novou rozhlasovou hru v Německu.

Při procesu sonorizace textů se uplatňuje řada prostředků zvukové manipulace zaznamenaného hlasu – ozvěna, zrychlení či zpomalení rychlosti záznamu, zvukové filtry, vrstvení stop apod. Jako podkladu je využíváno doprovodných, elektronicky vytvářených zvuků a hluků, jejichž základem jsou často hláskové skupiny či jejich fragmenty. Z hlediska produkčního způsobu lze rozlišit dva druhy audiovizuálních básní Paula de Vree. První spočívá na technické reprodukci textů realizovaných v reálném čase, druhý představuje sonorizace textu na záznamovém médiu (magnetofonovém pásku).¹⁶²

Důležitým technicko-estetickým prostředkem nejen pro poetiku audiovizuálních básní Paula de Vree, ale i pro vývoj tvárných postupů zvukové poezie a akustického umění vůbec je používání zvukových smyček. Tato technika v kombinaci s vrstevním stop a jinými efekty strukturuje zásadním způsobem proces vnímání i celkovou sémantiku básně. Příkladem budiž báseň *April am Rhein* (Duben na Rýně, 1966; viz CD 2/4), v níž se významotvorně uplatňuje kontrast mezi figurou¹⁶³ (textovou pasáží segmentovanou do čtyř strof) a podkladem (kombinace šesti různých smyček). Smyčky sestávají z hláskového a slovního materiálu, který je prostřednictvím filtru, echa a jiných technických postupů přetvořen do podoby více či méně nesrozumitelného prostorového zvuku. Dynamické překrývání jednotlivých sekvencí vede ke splývání figury a podkladu, které determinuje vjemy sémanticko/akustických jednotek a jejich zájemný vztah. Naopak ztišení jedné sekvence přesunuje ohnisko vnímání na sekvenci jinou. Tato prostorová organizace sémantického materiálu představuje podstatné rozšíření výrazového i významového potenciálu zvukové poezie (akustického umění). Využití procesuálních vlastností zvukových smyček se stalo od 60. let přirozenou tvůrčí procedurou

l'enregistreur. Il possède mal le micro. Il ne sait pas s'en servir pour découvrir ses tessitures vocales.“ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 117. – „Pokud P. de Vree stvořil první básně podle přiložených materiálu už v roce 1948 a je tak jedním z prvních básníků rozvíjejících poetiku zvuku v nizozemsky mluvící oblasti, jeho hlas bylo nahrán mnohem později, v roce 1965. Je to básník, který se nenarodil s nahrávacím zařízením. Špatně ovládá mikrofon. Neumí ho použít k rozšíření svého vokálního rozsahu.“

¹⁶² Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 598.

¹⁶³ K aplikaci pojmů figura (Figur) a základ (Grund) z oblasti teorie tvaru (Gestalttheorie) na novou rozhlasovou hru viz Maurach, M.: *Das experimentelle Hörspiel*, s. 77..

autorů zvukové poezie z řad básníků (Ernst Jandl, Charles Amirkhanian) i hudebních skladatelů (Steve Reich).

Z hlediska historického žánrového zařazení v rámci zvukové poezie měly audiovizuální básně Paula de Vree zvláštní pozici. Jak uvádí Chopin,¹⁶⁴ vzhledem k písemnému způsobu záznamu by se řadily k tradici fonetické poezie, jíž se však vymykají svou plně sémantickou povahou. Jednoznačnému zařazení k *poésie sonore* (v užším smyslu) naopak brání ona presonorizační záznamová fáze, při níž není použito nahrávací techniky (viz pojem *grafofonie* P. Meyer).¹⁶⁵

Reprezentativní výběr audiovizuálních básní Paula de Vree vyšel na dvojbalbu pod názvem *Toute Prédication* (Veškerá kázání)¹⁶⁶ v 1979 a obsahuje i sonorizaci stejnojmenného manifestu, který v šedesátých letech publikoval de Vree ve tvaru zvukového nosiče. Sepětí slova, vizuality a zvuku, které dalo vznik jeho audiovizuálním básním, je autorem vnímáno jako bytostná podmínka existence poezie ve věku nových médií:

„Poezie sama o sobě [je] fonetickým, hlasovým fenoménem vzešlým z psychofyzických zdrojů. Vnějšíkově pak strukturou slov, zvuků a mechanických a grafických prostředků (zvukového záznamu a písemného zápisu). Čistě vizuální slovo neexistuje – vždy vyvolává zvuk nebo hluk, z něhož vzniklo a jehož je znakem. Báseň je vyzařováním slyšitelného (poslech) nebo tichého (čtení) dechu.“¹⁶⁷

2.3.4. Lettristé

Lettrismus je prvním komplexním avantgardním hnutím navazujícím po druhé světové válce na umělecká východiska dadaistů a surrealistů. Představuje radikální pokus o sjednocení umělecké kreativity napříč zavedenými uměleckými žánry a vyznačuje se podobně jako jeho

¹⁶⁴ Chopin, H.: *Poésie Sonore Internationale*, s. 116–119.

¹⁶⁵ Meyer, P. M.: *Die Stimme und ihre Schrift. Zur Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien, Passagen Verlag 1993.

¹⁶⁶ de Vree, P.: *Toute Prédication*, Verona – Napoli, Edizioni Lotta Poetica & Studio Morra, 1979, 2 LP.

¹⁶⁷ „La poésie [est] un phénomène phonétique vocal en soi de source psycho-physique et objectivement structure à l'aide de mots, de sons et de moyens mécaniques et graphiques (enregistrements et écritures). Le visuel verbal pur n'existe pas – il suscite toujours le son ou le bruit d'ou il provient et dont il est le signe. Le poème est une émission de respiration audible (audition) ou silencieuse (lecture).“ de Vree, P.: *Toute Prédication*, OU, 28/29, 1966. SP.

předchůdci interdisciplinárním charakterem a důrazem na syntézu uměleckých postupů. Zároveň je v něm od počátku přítomna jistá esteticko-politická dimenze,¹⁶⁸ lettristé sami sebe vnímají jako revolucionáře umění, mesiáše nové tvůrčí a společenské epochy.

Počátky lettrismu jsou spojeny s příjezdem mladého rumunského básníka **Isidora Isoua** (1925–2007) do Paříže v roce 1945. Isou ještě v Rumunsku píše *Le manifeste de la poésie lettriste* (Manifest lettristické poezie, 1942), v němž formuluje základy nejen nové poezie, ale i malířství, divadla a obecné estetiky.¹⁶⁹ Brzy po příjezdu s pomocí **Gabriela Pomeranda** (1925–1972) zakládá nové hnutí a dochází k prvním veřejným konfrontacím. V roce 1946 vychází revue *La dictature lettriste* (Lettristická diktatura), jejíž součástí je i první zveřejněný manifest lettristického hnutí *Principes poétiques et musicaux du mouvement lettriste* (Básnické a hudební principy lettristického hnutí, 1946). Isou ohlašuje odklon poezie od slova ve prospěch písmene (la lettre) a konstituuje alfabetskou poezii zbavenou svého referenčního významu. Lettrismus je podle definice svého zakladatele

„umění, které přijímá materiál písmen, omezených na sebe sama a sebou samými učiněných (připojujících se k poetickým či hudebním prvkům nebo je zcela nahrazujících), a které je přesahuje, aby z jejich formy odlilo koherentní díla.“¹⁷⁰

V souvislosti s materiální povahou lettristického jazyka a vzhledem k jeho redukci na elementární prvky řeči, které odkazují k sobě samým, byla občas v lettristické doktríně spatřována předchůdkyně výchozích tezí konkrétní poezie.¹⁷¹ V Isouově programovém textu

¹⁶⁸ Tento aspekt lettrismu podstatně gradoval v osobě a díle jednoho z lettristů Guy Deborda, který se po odchodu z Lettristické internacionály stává zakladatelem situacionismu, radikálního umělecko-politického hnutí 60. let.

¹⁶⁹ Isouovu pozici a aspirace výmluvně dokládá následující pasáž: „*C'est n'est pas une école poétique, mais une attitude solitaire. A CE MOMENT: le lettrisme = ISIDORE ISOU. Isou attend ses successeurs en poésie!*“ Isou, I.: *La manifeste de la poésie lettriste*, cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 938–939. – „Nejde o poetickou školu, ale o postoj solitéra. V TOMTO OKAMŽIKU: lettrismus = ISIDORE ISOU. Isou očekává své básnické následovníky!“

¹⁷⁰ „*Art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes (s'ajoutant ou remplaçant totalement les éléments poétiques et musicaux) et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes.*“ Isou, I.: *Qu'est-ce que le lettrisme, Bilan lettriste*, in: *Revue Fontaine*, 62. Paris 1947, s. 529–550. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 954–955.

¹⁷¹ K. P. Dencker považuje francouzské lettristy za představitele konkrétní poezie, do níž ovšem dost nepochopitelně zahrnuje i Rudolfa Blümnera a Arthura Pétronia. Viz Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 264–265. H. Chopin v souvislosti se vznikem konkrétního básnictví předkládá genealogickou linii C. Belloli – Lettrismus – E. Gomringer. Chopin, H.: *Poésie Sonore Internationale*, s. 174.

Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique (Úvod do nové poezie a nové hudby, 1947) se dokonce poprvé (6 let před prvním Fahlströmovým manifestem konkrétní poezie)¹⁷² objevuje termín konkrétní poezie.¹⁷³ Konstruktivistická estetika, z níž konkrétní poezie E. Gomringera a Noigandres vycházela je však lettristům cizí. Pro lettristickou poetiku jsou, jak dokládá N. Zurbrugg,¹⁷⁴ spíše příznačné primitivistické a expresionistické formy vyjádření s jejich subjektivními gestickými projevy nežli úsporná racionálně prokomponovaná konkretistická struktura.

Výchozí tezi odvržení slova v básnické praxi („*Slovo je prvním stereotypem*“)¹⁷⁵ a sestup na úroveň písmene jakožto základního tvárného materiálu nové poetiky je třeba vnímat jako vyústění dekonstrukční vývojové linie experimentální poezie vycházející od futuristické destrukce verše. Na rozdíl od futuristických a dadaistických textů však neusilují lettristická díla o destrukci básnického jazyka, ale zásadně rozšiřují možnosti jeho poetického výrazu. Isou za tím účelem konstruuje nový estetický princip obohacení rejstříku kompozičních prvků

¹⁷² Fahlström, Ö.: *Håtala ragulpr på fåtskliaben: Manifest för konkret poesi*, Odyssé, 3–4, 1954. Knižně *Bord : dikter 1952-55*, Bokförlaget Lejd, 2000. Anglický překlad Karen Loevgren a Mary Ellen Solt na <http://www.ubu.com/papers/fahlstrom01.html>.

¹⁷³ „*Le lettrisme aimera n'importe quelle langue (étrangère à lui) pour ce qu'elle dégage de lettrique, de sonorité inconnue, de poésie concrète.*“ Isou, I.: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, s. 179. – „Lettrismus přivítá kterýkoliv (jemu cizí) jazyk, neboť ten ze sebe vylučuje písmena, neznámé zvuky, konkrétní poezii.“

¹⁷⁴ „*Rather than espousing the orderly, constructivist aesthetic beloved by concrete poets such as Gomringer and Max Bense, Lettrisme seems characterized by a more „primitive“ and expressionist form of highly personal calligraphy and graphics, a tendency which [...] has often more in common with the relatively familiar, handdrawn calligrammes of Apollinaire, or indeed, with the hand-drawn or painted parole in libertà of the Futurists, rather than inaugurating the radically new, constructivist poetics that seems the most singular innovation of concrete poetry.*“ Zurbrugg, N.: *The limitations of Lettrisme. An Interview with Henri Chopin*, cit. Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 265. – „Spíše než příklon k systematické, konstruktivistické estetice milované konkretistickými básníky, jako např. Gomringer a Bense, je pro lettrismus příznačná „primitivnější“ a expresionistická forma kaligrafie a grafiky osobního rázu, tendence, která [...] má často více společného se známými, ručními kaligramy Apollinaire nebo dokonce s ručně kreslenými či malovanými *parole in libertà* futuristů, než že by zaváděla radikálně novou, konstruktivistickou poetiku, jež se zdá být největší inovací konkrétní poezie.“

¹⁷⁵ „*Le mot c'est la première stéréotypie.*“ Isou, I.: *Le manifeste de la poésie lettriste*, in: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, s. 11.

a způsobu jejich kombinace. *Le nouvel Alphabet Lettrique* (Nová lettristická abeceda, 1947) rozšiřuje stávající zvukové univerzum o nové „hlásky“ tvořené lidským tělem (mezi něž zahrnuje např. vdech, výdech, povzdech, tleskání, chrápání mlaskání apod.), které přiřazuje 19 písmenům řecké abecedy.¹⁷⁶ Modifikovaná verze abecedy *Lexique des lettres nouvelles* (Slovník nových hlásek, 1971) předkládá dokonce 159 nových hlásek.¹⁷⁷

Spojování nových hlásek do různých seskupení a útvarů by mohlo evokovat, že je lettristická abeceda prostředkem k vytvoření nového jazyka (řeči). To však lettristé odmítají. **Maurice Lemaître** (1926) ve svém programovém prohlášení *Qu'est-ce que le lettrisme?* (Co je lettrismus?, 1954) vymezuje lettristický systém vůči systému jazykovému takto:

„...stejně jako lettrismus řadí i jazyk písmena do skupin. Těmto skupinám však udílí známý význam. Jestliže první lettrie používaly ve svém záznamu určitých písmen používaných také v záznamu jazyka, tato písmena nejsou, jako je tomu v jazyce, nositelem «významu». [...] Lettrie jsou volnými, příp. volně uspořádanými seskupeními písmen.“¹⁷⁸

Analogicky k odmítnutí představy lettrismu jako nového jazyka navrhuje Lemaître i ztotožnění lettrismu s poezií a hudbou. Lettristické básně [jako příklad uvádí Lemaître uvádí svůj text *Chien et Chat* (Pes a kočka), Isouovy *Lances rompues pour une dame gothique* (Zlomená kopí pro gotickou dámu, 1947) a Pomerandův *Concerto en „k“. Opus VII.* (Koncert v „k“. Opus VII.)] jsou sice podobně jako tradiční poetické útvary tvořeny ze spojení písmen, připomínajících slova, a sledem těchto zdánlivých slov tvoří věty, které svým uspořádáním mohou dokonce evokovat veršovou formu, avšak rozbitím významu svých komponentů destruuji smysl básně.

¹⁷⁶ Isou, I.: *Le Nouvel Alphabet Lettrique* (1947), in: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, s. 314.

¹⁷⁷ *Lexique des lettres nouvelles* de Isidore Isou, François Dufrêne, Maurice Lemaître, Roland Sabatier, Jean-Paul Curtay, Arkitu J. B., in: *LA MUSIQUE LETTRISTE*, Jean-Paul Curtay, Jean-Pierre Gillard (eds.), *La Revue Musicale*, Paris 1971, č. 282–283, s. 67–70. Viz též Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 956–960.

¹⁷⁸ „...le langage ordonne, comme le lettrisme, des lettres en groupes. Mais il confère à ses groupes de lettres une signification connue. Si les premiers lettries utilisent bien, pour leur notation, certaines des lettres employées dans la notation du langage, elles ne possèdent pas, comme le langage, de «signification». [...] *Le lettries sont des groupes de lettres gratuites, sinon gratuitement ordonnées.*“ Lemaître, M.: *Qu'est-ce que le lettrisme?* Paris, Fischbacher 1954, s. 20–26. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 954–955.

„Ač je poezie zvláštním uspořádáním jazykových částic, přece jen je používá. Odvržením těchto částic dojde k opuštění obvyklého smyslu, který je s poezií spojován.“¹⁷⁹

Lemaître zde poněkud přehlíží rané fonetické experimenty (P. Scheerbart, Ch. Morgenstern, H. Ball), stejně jako poezii nonsensu, a ve snaze vymezit se vůči doméně poezie poněkud zcestně poměřuje lettristické kreace pouze s konvenčními básnickými formami.

Poměr k oblasti hudební zakládá Lemaître na existenci společného „nástroje“, totiž lidském hlasu. Lettrismus však od hudby odlišuje nepřítomnost změny tónové výšky, monotónní melodika jeho „zpěvu.“

V Isouově *Introduction* je lettristická koncepce *musiquelettrie* chápána naopak jako pojítka mezi hudbou a poezií, uměleckými oblastmi, jež jsou podle Isoua ve svých tradičních podobách mrtvé. *Musiquelettrie* má být novou formou jejich přežití.

„Lze říci, že lettrismus a *musiquelettrie* představují pouze jakýsi hybrid mezi poezií a hudbou. [...] *Lettrie* přebírá všechny hodnoty platné pro poezii i hudbu a v této syntéze pokračuje svými vlastními prostředky.“¹⁸⁰

Lettristé usilují o přiblížení se původnímu materiálu básnického výrazu, kterým je pro ně zvuk. Jejich primitivistické zvukové konstrukce mají být pokusem o dosažení tabula rasa, prvotního stavu umělecké sensibility a kreativity, a představují podle nich jedinou cestu, jíž se může umění ubírat, chce-li zůstat živou formou lidské činnosti.

Zvuková forma poezie je však pouze jednou z mnoha poloh objevujících se v průběhu dějin lettristického hnutí.¹⁸¹ V době, kdy byla rozpracovávána její teorie, byli členy hnutí

¹⁷⁹ „Car si la poésie est un arrangement spécial des particules du langage, elle les utilise toutefois. En négligeant ces particules, on sort du sens habituel accordé à la poésie.“ Ibid.

¹⁸⁰ „On dira que le lettrisme et la *musiquelettrie* ne forment qu'un hybride entre la poésie et la musique. [...] La *lettrie* reprend toutes les valeurs valable de la poésie et de la musique en les continuant dans une synthèse sur son propre compte.“ Isou, I.: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, s. 263.

¹⁸¹ Z dalších modifikací lettristické činnosti uvedme následující tři: 1. *Infinitesimální poezie* (od roku 1956) komponovanou z virtuálních fonémů. Jde o čistě konceptuální poetický útvar, který má skrze zapojení smyslů vyvolávat v mysli vnímatele pomyslné mentální konstelace. 2. *Afonní poezie* (od roku 1959), která představuje negaci poezie zvukové. Jejím principem je realizace „němého zvuku.“ Přednášející otvírá a zavírá ústa, aniž by vytvářel jakýkoliv zvukový signál. Notace básně se obvykle skládá ze znaků a pokynů ohledně gestikulace a mimiky, skrze niž získává afonní poezie svůj rytmus. Srov. Morgensternovu báseň *Fisches Nachtgesang* (2.2.1). 3. *Supertemporální poezie* (od r. 1960), jejíž prázdný prostor převrací roli čtenáře, jemuž je umožněn vstup do tvůrčího poetického procesu. Monsinjon, E.: *La poésie lettriste*. Viz http://www.lelettrisme.com/pages/02_creations/poesie.php

mnozí tvůrci, jejichž význam pro vývoj zvukové poezie má své těžiště mimo aktivity lettristického hnutí. François Dufrêne, Gil J. Wolman a Jean-Louis Brau postupně opouštějí lettristické pozice a v r. 1958 zakládají novou uměleckou skupinu ultralettristů (viz kap. 2.3.6.).

Důležitost lettrismu pro vývoj zvukové poezie spočívá zejména v teoretické oblasti. Básnické texty dlouho zůstávaly pouze v písmené podobě, neboť Isou a Lemaître alespoň zpočátku nejevili zájem o možnosti záznamové techniky. První lettristická nahrávka je vydána teprve r. 1958 – *Maurice Lemaître présente le lettrisme* (Maurice Lemaître představuje lettrismus).¹⁸² První reprezentativní výběr Lemaîtreových básní vychází v roce 1971 pod názvem *Poèmes et musique lettristes*.¹⁸³ První autorská nahrávka Isidora Isou vychází z popudu F. Dufrêne až v r. 1973 na LP *L'AUTONOMATOPEK*.¹⁸⁴ Báseň *Rituel somptueux pour la sélection des espèces* (Okázalý rituál pro selekci druhů, 1958; viz CD 2/5) se objevila ve zvukové antologii *Futura. Poesia Sonora* (1978).¹⁸⁵ Jeho souborné nahrávky *Poèmes lettristes 1944–1999*¹⁸⁶ jsou velmi pozdního data.

Lettristické hnutí, které postupně prochází mnoha koncepčními obměnami (infinitezimální poezie, afonická poezie aj.), je třeba vnímat jako multidisciplinární umělecký směr (poezie, hudba, výtvarné umění, akce), jehož jeden podstatný aspekt je spojen s tematizací zvukové stránky básnické řeči. Absencí referenční sémantiky a zpředmětněním vizuálně-zvukového materiálu navazují lettristické kreace především na teorii a praxi fonetických básní (P. Albert-Birot, R. Hausmann, K. Schwitters) a jsou z tohoto pohledu pokusem o systematizaci výrazových prostředků nesoucích s sebou zásadní změnu poetického paradigmatu. V klíčovém okamžiku na počátku 50. let zůstala nicméně skupina kolem Isoua, Lemaîtrea a Pomeranda věrna konzervativním pozicím písemně fixovaného záznamu a nezachytila okamžik technologické změny paradigmatu spojené s využitím záznamové techniky (magnetofonu) jako kompozičního nástroje básnického díla. Jejich přístup k nové technologii zůstal omezen pouze na její funkci reprodukční.

¹⁸² Lemaître, M.: *Maurice Lemaître présente le lettrisme* (I. Isou: *Rituel somptueux pour la sélection des espèces*; M. Lemaître: *Marche des barbares blancs / Roxana / Lettre Rock*.) Columbia, Paris 1958. EP. Viz CD 2/5–6.

¹⁸³ Lemaître, M.: *Poèmes et musique lettriste*. Lettrisme, Mensuel – Nouvelle serie, no. 24, Paris 1971, 3 EP.

¹⁸⁴ Isou, I.: *L'AUTONOMATOPEK*. Paris, Editions Georges Fall 1973. LP.

¹⁸⁵ *Futura: Poesia Sonora 6 – La Poesia sonora oggi*. A. Lora-Totino (ed.). Milano, Cramps Records 1978. LP.

¹⁸⁶ Isou, I.: *Poèmes Lettristes 1944–1999*. Alga Marghen, 1999. LP.

2.3.5. Exkurs: Musique concrète

Paralelně s rozvojem lettristických aktivit vzniká v Paříži hudební škola, jejíž působení s ohledem na vývoj zvukové poezie, rozhlasového a obecně akustického umění nelze nezmínit – *musique concrète*. Její vliv se projevuje zejména v oblasti metody a kompozičních postupů při zpracování výchozího akustického materiálu. Zvukové pokusnictví *musique concrète* je výrazně spojeno s technologickým posunem v rámci poetiky zvukové poezie 50. let.

Počátky nového hudebně-kompozičního přístupu spadají do roku 1942, kdy zakladatel *musique concrète* **Pierre Schaeffer** (1910–1995) podniká první experimenty s gramofonovými deskami francouzského rozhlasu, v jehož rámci vzniká téhož roku i Studio d'Essai (Pokusné studio), později pod Schaefferovým vedením přejmenované na Club d'Essai (Pokusný klub). První významnější veřejná prezentace nové hudební školy se odehrává 5. října 1948, kdy vysílá francouzský rozhlas *Concert des bruits* (Hlukový koncert), v jehož rámci je uvedeno *Cinq études des bruits* (Pět hlukových studií) – *Etudes aux tourniquets* (Etudy gramofonových desek), *Etude aux chemins de fer* (Etuda železnic), *Etude pathétique* (Patetická etuda), *Etude aux casseroles* (Etuda kastrolů). Schaefferovy etudy lze z hlediska metody vnímat jako navázání na rané pokusy o „grammofonmusik“ E. Tocha a P. Hindemitha, propracovaností konceptu a díky možnostem studiového zpracování představují však kvalitativně nový krok k akustickému umění budoucnosti. Technika montáže v kombinaci s využitím smyček, dozvuků či efektů oddalování slouží jako základní technický prostředek přetvoření a odcizení (Entfremdung) konkrétních zvuků, z nichž je kompozice tvořena.

Důležitou skladbou pro vývoj akustického umění vázaného na lidský hlas je *Symphonie pour un homme seul* (Symfonie pro osamělého člověka, 1950, konečná verze 1951), kterou Schaeffer složil s **Pierrem Henrym** (1927). Skladba je koláží akustických projevů lidské přítomnosti (dech, tlukot srdce, hvízdání, kroky atd.) a fragmentů řeči. Podle některých teoretiků poukazují tyto skutečnosti na její příbuznost s lettristickými postupy.¹⁸⁷ Lettristická abeceda v době vzniku symfonie však čítala pouhých 19 (nových) hlásek a její tehdejší výlučně vizuální forma fixace ve spojení s nedoceněním možností záznamové techniky jako kompozičního nástroje ze strany lettristů zastavuje tuto paralelu na úrovni společného teoretického východiska.

¹⁸⁷ Prieberg, K.: *Musica ex machina*, s. 89; Döhl, R.: *Das Neue Hörspiel*, s. 49.

„Člověk je nástroj, na nějž se dosud nedostatečně hrálo. Dávno přece nejde o slova, fuj! Jde o hudbu člověka. Člověk zpívá, u všech všudy, on křičí, to je lepší: píská na prsty, a to takhle: fff! Dupe nohama, tluče se do prsou, může dokonce i mlátit hlavou do zdi...“¹⁸⁸

Také Schaeffer se údajně pokoušel o klasifikaci zvuků, později dokonce o jakousi gramatiku hluků.¹⁸⁹ Avšak třebaže v případě *Symphonie pour un homme seul* vycházeli Schaeffer a Henry z určitých schémat na notovém papíře, která určovala např. rytmické proporce, nepodléhají díla konkrétní hudby obecně žádnému způsobu písmené fixace. O montážních postupech se rozhodovalo přímo v režijní místnosti.

Od roku 1951 používá Schaeffer pro své zvukové koláže magnetofon,¹⁹⁰ což umožňuje oproti médiu gramofonové desky nesrovnatelně širší možnosti manipulace výchozího materiálu. Mezi nové techniky charakteristické pro *musique concrète* stejně jako o málo později pro *poésie sonore* jakožto první technologicky podmíněný poetický žánr patří:

- zvuková montáž nebo koláž předem nahraného materiálu (hudební zvuky, lidské hlasy, zvuky a hluky okolí)
- superpozice (vrstvení)
- zpoždění („delay“) – a) echo, b) zpětná vazba
- filtry zvukového spektra
- smyčky (u média gramofonu tzv. uzavřená drážka).¹⁹¹

Zmíněné techniky pomáhají vytvářet morfologii a syntax nového poetického žánru. Zvláště metodu koláže předpřipravených zvuků, jakýchsi akustických *objects trouvés*, a jejich manipulace (vrstvení, repetice, echo atd.) prostřednictvím studiové techniky lze považovat za klíčovou pro ustavení jeho specifické gramatiky a koherenci zvukové textury.

Přímý vliv *musique concrète* v sobě nezapře Dufřênova *musique concrète vocale*. Z poznatků a praxe *musique concrète* v mnohém (volná uspořádání auditivních prvků; později jejich manipulace ve zvukovém studiu) čerpá také první na technologii založená poezie – francouzská *poésie sonore* poč. 50. let (kap. 2.3.7). Prvky vlivu lze najít i ve způsobu, jímž

¹⁸⁸ „Der Mensch ist ein Instrument, auf dem man nicht genau spielt. Es handelt sich doch nicht mehr um Worte, pfui! Es handelt sich um eine Musik des Menschen. Ein Mensch singt, potztausend, er schreit, das ist besser: er pfeift, er pustet in die Hände, und zwar so: fff! Er stampft mit den Füßen, schlägt auf seine Brust, kann selbst den Kopf gegen die Mauer schmettern...“ Pierre Schaeffer cit. podle Prieberg, K.: *Musica ex machina*, s. 89.

¹⁸⁹ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 147.

¹⁹⁰ Döhl, R.: *Das Neue Hörspiel*, s. 45–46.

¹⁹¹ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 145.

jsou ve studiu v 60. letech sonorizovány audio-vizuální básně Paula de Vree (kap. 2.3.3.) Zcela zásadní je pak vliv *musique concrète* na novou rozhlasovou hru, zejména na *Schallspiele* Paula Pörtnera, přímého účastníka dění v Club d'Essai.

2.3.6. Ultralettristé

Počátkem 50. let propukají uvnitř lettristického hnutí ideové a procedurální neshody ohledně dalšího směřování jeho uměleckých aktivit. Nejužší okruh se štěpí na dvě postupně se sobě vzdalující skupiny. Zakladatelská skupina kolem I. Isoua, M. Lemaître a G. Pomeranda zůstává věrna pozicím převážně písemně fixovaného inventáře nových znaků (písmen) a při veřejné prezentaci svých textů upřednostňuje realizaci v reálném čase (sborové výstupy). Druhá skupina (G. Wolman, J. L. Brau a F. Dufrêne) pocituje na jedné straně nutnost překonat isouovský mezník písmene jako elementárního stavebního prvku básně, na straně druhé podniká kroky k využití možností magnetofonu při rozšiřování zvukového spektra básnické řeči.

První známky lettristického schizmatu se objevují 1952 v souvislosti se vznikem frakce Lettristické internacionály (G. Wolman, G. Debord, S. Berna a J. L. Brau) od starého jádra. O rok později odchází od lettristů F. Dufrêne, který se vzdává písemně fixované podoby lettrismu ve prospěch akustické formy svých *crirhythmes*. V roce 1958 zakládá Dufrêne skupinu ultralettristů, jejímiž členy se stávají i lettristické řady opustivší G. Wolman a J. L. Brau. Označení ultralettrismus je podle J. de Villeglého¹⁹² dílem Dufrênovým, podle jiných zdrojů koncept ultralettrismu jakožto deformace abecedy, již docílil pomocí rýhovaného skla, uvedl v život R. Hains¹⁹³ při dekompozici Bryenova textu *Héperile* (viz kap. 2.2.11.).

¹⁹² „Dufrêne est un ULTRALETTRISTE (c'est lui qui a créé le terme) parce qu'il a abandonné le Lettrisme écrit pour le CRIRYTHME automatique.“ De Villeglé, J.: *Note différentielle sur les Ultra-Lettrismes de Villeglé, Dufrêne et Estivals*, in: revue-grâmmes, Revu du Groupe ULTRA-LETTRISTE, Paris 1958, No. 2, 1958, s. 7. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 152. – „Dufrêne je ULTRALETTRISTA (je tím, kdo tento termín vymyslel), protože psaný lettrismus opustil pro svůj automatický CRIRYTHME.“

¹⁹³ „En 1950, Raymond Hains invente le concept de l'ultra-lettre, déformation graphique de l'alphabet au moyen d'un verre cannelé. Dans cette perspective, il fait éclater, en 1953 avec Villeglé, un poème phonétique de Camille Bryen, *Héperile*, le transformant en *Héperile éclaté*, „premier poème à dé-lire.“ *Poésie et Peinture*, s. 625. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 153. – „V roce 1950 vymyslel Raymond Hains koncept „ultra-lettre“, grafickou deformaci abecedy prostřednictvím rýhovaného skla. V jeho rámci nechal společně s Villeglém

Zdá se však, že zrod ultralettrismu je spíše spojen s Dufrênovým vykročením k bezprostřední materialitě hlasu překračující hláskové artikulace než s vizuálně dekompozičními snahami o rozbití hegemonie písmene. Heidsieck shledává důvody Dufrênova rozchodu s lettrismem v jeho nechuti omezovat se na písemně kodifikovaný repertoár vágně definovaných zvuků a v jeho úsilí o jejich konkretizaci prostřednictvím záznamového média.

„*Mladý lettrista [Dufrêne] se po několika letech s lettristickým hnutím v roce 1952 rozchází, protože si uvědomuje, že všechny nové znaky k vyjádření různých ústních zvuků jsou směšné, když je možno je nahrát přímo a spontánně na magnetofon.*“¹⁹⁴

Také N. Zurbrugg¹⁹⁵ uvádí jako hlavní příčinu odštěpení ultralettristů od isouovské základny jejich vědomí nutnosti změny technologického paradigmatu. S poukazem na H. Chopina dokládá, že lettristé nejevili přílišný zájem o tvůrčí využití magnetofonu ani psacího stroje. Novou záznamovou technologii používali konzervativním způsobem – jako prostředek mechanické reprodukce – místo aby ji zapojili do procesu tvorby a učinili z ní produkční médium. Typickou formou akustické realizace jejich děl zůstávaly ponejvíce sborové výstupy, jež byly zvukovou obdobou k jejich převážně vizuálními prostředky řízené doktríně fetišizace písmene jako výchozí materiality umělecké tvorby. Toto teoretické východisko, stejně jako technologické parametry lettrismu, přestává počátkem 50. let radikálnějším členům hnutí postačovat a záhy tak dochází k jejich vydělení.

Prvním, kdo podnikl zásadní krok k přesažení lettristické doktríny, byl **Gil J. Wolman** (1929-1995). Wolman se k lettristickému hnutí připojuje v roce 1949, nicméně již koncem roku 1950 vydává manifest *Introduction à Wolman* (Úvod k Wolmanovi), v němž ve výslovné opozici vůči Isouovi (byť jak tvrdí i v návaznosti na něj) představuje svůj koncept *Mégapneumie* či *Grand souffle* (Velkého dechu). Wolman v něm sice navazuje na Isouovu

v roce 1953 explodovat fonetickou báseň Camilla Bryena *Hépérile* a transformoval ji v *Hépérile éclaté* (Roztříštěný *Hépérile*) – první báseň *à dé-lire*.“

¹⁹⁴ „*Jeune lettriste depuis quelques années [Dufrêne] a rompu avec le mouvement en 1952³ considérant que tous ces nouveaux signes pour exprimer des bruits de bouche divers étaient ridicules alors qu'il pouvait les enregistrer directement et spontanément au magnétophone.*“ Interview mit Bernard Heidsieck, Salzburg, 25. 1. 1996, in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1068.

¹⁹⁵ Zurbrugg, N.: *The Limitations of Lettrisme. An Interview with Henri Chopin*, in: *Lettrisme: Into the Present*, s. 57–69.

snahu o dekonstrukci jazykového materiálu, napadá však lettristickou představu písmene (hlásky) jako základního tvárného elementu poezie. Rozbívá konsonantickou složku, zbavuje ji jejího vokálního prvku a prezentuje ji jako čistý hluk vycházející z proudu dechu, který s pomocí hudebních parametrů (hlasitost, tempo, rytmus) strukturuje.

Základním tvárným materiálem básně je pro Wolmana dech a jeho modulace uzavíráním či zúžováním dechové trubice. Podobná myšlenka se objevuje o několik let dříve i u francouzského básníka R. Daumala.

*„Veškerý afektivní obsah je přítomen v dechu [...] spočívá v modifikaci dechu básníkem, ovšem v chaotických stavech, v nichž si emoce vzájemně odporují.“*¹⁹⁶

Podle Daumala navozuje respirační aktivita básníka vyvolaná protichůdnými emocemi na jedné straně pocit stísněnosti a dušení, na straně druhé naopak pocity euforického vytržení a opilosti, jejichž směr stojí na počátku tvůrčího procesu a ústí v křik. Daumalův popis jako by předvídal pozdější posun od Wolmanových *megapneumies* k Dufrênovým *crirhythmes*, o nichž bude pojednáno vzápětí.

Fyzický aspekt básnictví vystupuje u Wolmana prudce do popředí, tělo je pro něj, podobně jako před ním již pro Artauda, východiskem veškeré básnické činnosti. Megapneumatické básně proto sestávají výlučně z mimojazykového materiálu (chrchlání, vdech, výdech, mlaskání apod.) a představují radikální estetickou instrumentalizaci zvukového potenciálu mluvidel. Ze strukturálního hlediska rozeznává Wolman sedm dechových „fonémů“ (neutrální polohu, výdech, vdech, prodlouženou neutrální polohu, prodloužený vdech, prodloužený výdech a hlásku následovanou tichem).¹⁹⁷

Wolman zachází až na samotný konec možnosti básnického výrazu, jeho poezie dechu překonává svou radikální fyzickou agresivitou nejen jí bezprostředně předcházející isouovskou koncepci opírající se o písmeno (hlásku) jako elementární tvárný materiál poezie, ale je zároveň ad finitum dovedenou tradicí fonetické básně. Přestože podle Chopina¹⁹⁸ Wolman dlouho nejevil zájem o záznam megapneumických básní a první nahrávky tak

¹⁹⁶ „Tout le contenu affectif est présent dans le souffle...il est tout entier dans les modifications du souffle du poète mais dans les états chaotiques où les émotions se contrarient mutuellement.“ Daumal, R.: *Le Contre-Ciel*, s. 39.

¹⁹⁷ Wolman, G. J.: *Introduction à Wolman*, in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 947–949.

¹⁹⁸ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 41.

vznikají až v polovině 60. let,¹⁹⁹ spatřuje v něm Chopin důležitý mezník mezi předválečnou tradicí fonetické poezie a nově se etablojící, o technologii záznamu se opírající *poésie sonore*.²⁰⁰ V megapneumii dosáhla strukturně-delimitační tendence básnického materiálu v rámci zvukové poezie své hranice. Nový vývojový skok mohl být napříště spojován pouze s průnikem technologie záznamu do tvůrčího procesu.

Jak už bylo poznamenáno, vznik ultralettrismu je spjat především s poetickou koncepcí *crirhythmes* **François Dufrêne** (1930–1982). Dufrêne se účastnil všech aktivit lettristického hnutí od jeho počátku až do roku 1953, kdy se vzdává písemně fixované podoby isouovského lettrismu ve prospěch akustické formy svých *crirhythmes*.

*„V roce 1953, po sedmi letech strávených ve zbrani lettristické poezie ve skupině Isidora Isoua, jsem si uvědomil, že je třeba provést VLEVO V BOK SMĚREM K AUTOMATICKÉMU KŘIKU a ohlásil v krátkém manifestu CRIRYTHMU svoji vůli stvořit fonetickou báseň BEZ PÍSEMNÉHO ZÁZNAMU, PŘÍMO NA MAGNETOFON.“*²⁰¹

V automatickém křiku se Dufrênovi, podobně jako Wolmanovi v dechu, zosobňuje elementární poetické gesto, jehož spontaneitu a tělesnost nelze vázat na pevně definovaný strukturně-diskurzivní prvek, jako je např. lettristické písmeno (hláska). *Crirhythmes* jsou přímou projekcí fyzického těla do akustického prostoru skrze fonační kanál lidského hlasu. Dufrêne proto zcela upouští od jakékoli formy písemného záznamu či klasické partitury a

¹⁹⁹ První nahrávka byla pořízena 24. 3. 1963 a vydána na LP MEGAPNEUMIES, Paris, Achele 1965. Za zmínku dále stojí nahrávka na EP pro Chopinovu revue OU / Cinquième saison. *Mégapneumes* 67, „La Memoire“, OU 33, Sceaux 1967 a *Ralentissez les cadences*. *Mégapneumes*, 1972, in: Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Schott Verlag 5/1998 (viz CD 2/ 7).

²⁰⁰ „Gil J Wolman [...] – historiquement – est notre charnière, puisqu'il dépasse le poème phonétique fait de lettres.“ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 43. – „Gil J Wolman [...] je – historicky – naším styčným bodem, protože přesáhnul fonetickou báseň tvořenou z písmen.“

²⁰¹ „C'est en 1953 qu'après m'être exercé sept ans aux armes de la poésie lettriste au sein du groupe d'Isidore Isou, j'ai pris conscience de la nécessité d'opérer UN DEMI-TOUR GAUCHE POUR UN CRI AUTOMATIQUE et publié, dans un court manifeste du CRIRYTHME, ma volonté de créer le poème phonétique, AU DELA DE TOUTE ECRITURE, DIRECTEMENT AU MAGNETOPHONE.“ Dufrêne, F.: *Pragmatique du Crirhythme*, cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 967.

jako první v dějinách zvukové poezie uplatňuje v tvůrčím procesu způsob „akustické notace.“²⁰²

„*Postupující obtíže mé poetiky – ať už na úrovni koncepce, nebo jejího přepisu – mě v 54. podnítily k opuštění psaní ve prospěch přímého nahrávání.*“²⁰³

Otázka způsobu notace se z tohoto pohledu jeví jako klíčová difference mezi tvárnými postupy lettrismu a ultralettrismu a představuje zároveň kvalitativně nový přístup k tvorbě v oblasti zvukové poezie. První nahrávky této *musique concrète vocale* vznikají roku 1954, v říjnu následujícího jsou uvedeny první nahrávky *crirhythmes* na veřejnosti.²⁰⁴

Jistým předstupněm při odklonu od písemné formy záznamu je báseň *Tombeau de Pierre Larousse* (Hrob Pierra Larousse, 1953), která ostatně, jak sám název napovídá, zmíněnou proměnu tematizuje.²⁰⁵ V básni na pomezí psané a orální poezie je slovní sémantika prostupována čistě fonetickými prvky (6 konsonátů), které transformují známá slova v nesrozumitelná onomatopoeia. Postupně tak dochází k rozkladu psané literatury v sonorní kontinuum s vlastním rytmem a zvukovou atmosférou. V Dufrênově experimentu s jazykem je spatřována návaznost na tezi Jean-Pierra Brisseta, obsaženou v *La grammaire logique* (Logická mluvnická, 1878), že myšlenky vyjádřené podobnými zvuky jsou stejného původu a vztahují se k témuž objektu.²⁰⁶ Z druhé strany lze *Tombeau de Pierre Larousse* vnímat jako pandán k autorovým dekolážím, výtvarné technice spočívající v rozrušení celku obrazu, jíž

²⁰² Dufrêne byl prvním zvukovým básníkem, který využíval akustické notace jako tvůrčí metody neoddělitelné od výsledné podoby básně. Viz též pojem grafofonie P. M. Meyer. Meyer, P. M.: *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien, Passagen Verlag 1993.

²⁰³ Podle autora byly *crirhythmes* poprvé na veřejnosti uvedeny v říjnu 1955 v pařížské Librairie Galerie l'Escalier. Dufrêne, F.: *Le lettrisme est toujours pendant*, Paris, Opus Internationals, No. 40–41, s. 52.

²⁰⁴ „*La complication progressive de ma poématique – tant sa conception que sa transcription – m'incite en 54 à délaisser toute écriture pour le seul enregistrement direct.*“ Dufrêne, F.: *Le crirhythme et le reste (0)*, s. 37. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 212.

²⁰⁵ H. Chopin charakterizuje báseň jako „*l'enterrement de cette institution qu'est un dictionnaire, monument énorme de La Civilisation du Papier.*“ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 99. – „...pohřeb instituce zvané slovník, nehorázného pomníku papírové civilizace.“

²⁰⁶ Semin, D.: *Le palimpseste*, in: *François Dufrêne 1930-1982*, Musée de l'Abbaye Ste-Croix, Les Sables d'Olonne 1988, s. 7. Podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 518.

byl jedním z průkopníků.²⁰⁷ Obdobného postupu využívá Dufrêne i v *Comptinuum* (Rozpočítávání, 1958-1970).²⁰⁸

Za pomoci opačné techniky koláže naopak mutují v pozdních 60. letech některé jeho *crirhythmes* do podoby velmi blízké německé nové rozhlasové hře. Příkladem budiž dvojdílná skladba *Osmose* (Osmóza, 1969), v níž se vokální artikulace *crirhythmes* proplétají s útržky hudebních skladeb (Mozart, Strauss). Výsledná zvuková koláž využívající střihu, vrstvení stop a dynamického kontrastu potvrzuje směr, jímž se Dufrênova tvorba od počátku 60. let ubírala. Dufrêne, který vždy spoléhal na své přirozené schopnosti hlasové modulace, byl podle svědectví H. Chopina²⁰⁹ zpočátku poněkud rezervovaný k možnostem rozšíření výrazového spektra hlasu skrze mechanickou manipulaci. Tato nedůvěra byla prolomena při nahrávání *Paix en Algérie* (Mír v Alžírsku, 1958; viz CD 2/8), kdy si Dufrêne poprvé plně uvědomuje, na kolik důležitou roli hraje možnost amplifikace hlasu a zachycení jeho nejjemnějších odstínů skrze mikrofon pro výsledný tvar zvukové kompozice. Způsob, jakým je zde skrze manipulaci repetitivní artikulace a dechu evokována atmosféra střelby a náletů, je nemyslitelným pro jakýkoli básnický popis.

Od počátku 60. let tak mají *crirhythmes* – za všechny jmenujme *U 47* (1960), *Triptycrirythme* (1966) a *Un Retour à mes sources* (Návrat ke kořenům, 1971) – charakter magnetofonových kompozic. Spojení existence *crirhythmes* s tvůrčím využíváním magnetofonového záznamu potvrzuje Dufrêne v teoretické stati *Pragmatique du Crirythme* (Pragmatika *crirhythmes*, 1966).

„...existe jen jedno jediné řešení problému reprodukce KONKRÉTNÍ VOKÁLNÍ POEZIE; tato reprodukce nesmí být pouhou mechanickou kopií, neboť provedení *crirythmu* je neoddělitelné od jeho vlastní koncepce.“²¹⁰

²⁰⁷ B. Heidsieck navíc shledává příbuznost *Le Tombeau de Pierre Larousse* s postupy s fr. literární školy konce 15. století tzv. Les Grands Rhétoriciens. Interview mit Bernard Heidsieck, Salzburg, 25.1. 1996. Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1069.

²⁰⁸ Dufrêne, F.: *Archi-Made*. Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts 2005. CD. K poslechu též na <http://www.ubu.com/sound/dufrene.html>

²⁰⁹ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 98.

²¹⁰ „...il n'y a qu'une solution, spécifique, au problème de la reproduction de la POESIE CONCRETE VOCALE; cette reproduction ne peut être qu'une copie mécanique parce que l'exécution du *crirythme* est indissociable de sa conception même.“ Dufrêne, F.: *Pragmatique du Crirythme (I)*, in: OU, no. 28/29, Sceaux 1966. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 967.

Přes docenění magnetofonu jako kompozičního nástroje a možností, které poskytuje jeho reprodukční kvality lidskému hlasu, nejevil Dufrêne na rozdíl od mnoha jiných zvukových básníků (H. Chopin, R. Döhl, F. Mon, F. Kriwet, švédští autoři *text-soundu*) příliš zájem o studiovou manipulaci hlasu. Jak poznává Chopin, jeho tvorba je ve znamení jisté nadprodukce a kvalitativní nevyrovnanosti.²¹¹ Reprezentativní výbor z jeho četných nahrávek vydal pod názvem *œuvre desintégrale 1-3* (1976) Guy Schraenen.²¹²

Význam *crirhythmes* pro vývoj zvukové poezie spočívá především ve spojení fyzického aspektu poezie, známého již od Artauda, jehož vliv Dufrêne doznává,²¹³ a akustické notace, jejímž je Dufrêne na poli zvukové poezie průkopníkem. Akustická notace předpokládá odvržení lineárního uspořádání básně ve prospěch prostorového záznamu, čímž výrazně proměňuje paradigma básnické tvorby. *Crirhythmes* se zároveň, podobně jako Wolmanovy *mégapneumies*, dotýkají samotné hranice artikulace, existenciálního prostoru, v němž je ještě možno zachytit známky lidské přítomnosti.

Poslední velkou ultralettristickou koncepcí je *instrumentation verbale* básníka, výtvarníka, filmaře a politického aktivisty **Jean-Louise Braua** (1930–1985), v letech 1949–1952 člena Isouovy lettristické skupiny a pozdějšího spoluzakladatele frakce Lettristické internacionály. Podle Dufrêne a Wolmana²¹⁴ pracoval Brau na koncepci verbální instrumentace již od roku 1949, Chopin²¹⁵ však datuje její vznik až do roku 1962. O rok později vzniká i první nahrávka *Instrumentation verbale. Septembre 1963*.²¹⁶

Ve svém teoretickém náčrtu verbální instrumentace z roku 1965²¹⁷ odmítá Brau veškerou poetickou tradicí, v níž je slovo nositelem myšlenek a pojmů a jež podle něho vnáší do tvorby a její recepce prvek odcizení. Teoretickou oporou je mu, podobně jako A.

²¹¹ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 98.

²¹² Dufrêne, F.: *œuvre desintégrale 1-3*. Antwerpen, Guy Schraenen 1976. 3 MC.

²¹³ Dufrêne, F.: *D'un Pré-Lettriste à l'Ultra-Lettrisme* (1958), in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 965–967.

²¹⁴ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 45.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Brau, J.-L.: *Instrumentation verbale. 14. novembre / Instrumentation verbale. septembre 1963*. Paris. Achèle 1965. EP.

²¹⁷ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 91–92.

Pétroniovi, programová stať R. Ghila *L'Instrumentation verbale* (viz kapitola 3.2.11), která dala jméno celé koncepci.

Brauovy kompozice mají většinou charakter montáže dechu, výbuchů fonačního ústrojí a jiných doprovodných hlukových či perkusivních zvuků. S ohledem na společenskou angažovanost autora do nich často pronikají aktuální společenská témata. *La cantate pour protester contre l'interdiction de Mandrake* (Protestní kantáta proti zákazu mandragory, 1964) gesticky ztvárňuje cenzurovanou řeč (vypouštění vokálů, intonace příkazu, výhružné přesouvání hlasu zepředu dozadu v akustickém prostoru apod.), zatímco v *Turn Back Nightingale* (Slavíku, vrať se, 1972; viz CD 2/9), z hlediska přímého akčního vyjádření patrně nejradikálnější Brauově skladbě, proniká do divoké směsi zvuků polykání, mlaskání, hvízdání, křiku a útržků jazzových rytmů verbálně sémantická pasáž, v níž Brau rozhořčeně oslovuje (pravděpodobně) Dufrêna a vyčítá mu návrat k překonané poetice.²¹⁸

Ačkoliv Brauovy skladby se oproti Wolmanovi a Dufrênovi vyznačují propracovanější kompozicí a tvůrčím využitím zvukových možností záznamové techniky (např. tzv. Larsenova efektu), vůči elektronické poezii (stejně jako na druhé straně vůči *crirhythmes*) zůstával jejich autor skeptický. V polemice s Chopinem opovrhne vědeckými metodami měření fonémů a odkazuje je mimo oblast umělecké tvorby.²¹⁹ Podobně jako ostatním ultralettristům je i Brauovi básnická tvorba především spontánní tělesnou aktivitou.

Důležitost ultralettrismu pro vývoj zvukové poezie spočívá v rozvinutí postupu artikulačního automatismu, jímž se básnická mluva uvolňuje z pout diskurzivního jazyka. V návaznosti na lettristický sestup k nejelementárnějšímu materiálu básnického jazyka podnikli ultralettristé poslední krok k hranici myslitelnosti uměleckého výrazu (dech, křik). Odmítnutí „poezie ze slov“ a psané literatury vedlo ultralettristické tvůrce (Dufrêna) k objevu a následnému rozvíjení akustického způsobu notace. O tyto základy mohl v polovině padesátých let opírat svůj *raison d'être* i první technologií podmíněný poetický žánr – *poésie sonore*.

²¹⁸ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 91–92.

²¹⁹ „Comme je parlais de „collages sonores“ à Henri Chopin à propos de ses œuvres, il me répondit qu'il n'y avait pas chez lui de fortuit et qu'il comptait et mesurait les phonèmes. Il s'agit donc là d'une démarche de théoricien et de scientifique, à laquelle nous, artisans, ne pouvons comprendre grand chose.“ Ibid. – „Když jsem o „zvukových kolážích“ mluvil s Henri Chopinem ve vztahu k jeho dílu, odpověděl mi, že u něj není nic nahodilé a že propočítává a měří fonémy. Jedná se tedy o postup teoretika nebo vědce, kterému my řemeslníci nemůžeme příliš rozumět.“

2.3.7. Poésie sonore (Henri Chopin a Bernard Heidsieck)

Jak už bylo zmíněno v úvodní části, možná aplikace pojmu *poésie sonore* je dvojitá. V obecnějším smyslu je termín užíván jako žánrové označení pro celou oblast zvukové poezie a v mezinárodním kontextu je tak ekvivalentní s termíny *sound poetry*, *Lautpoesie*, *poesia sonora*. V rámci partikulárního užití historicko-poetologického je *poésie sonore* označením poetického žánru rozvíjejícího se na základě zapojení technologických prostředků záznamu přímo do tvůrčího procesu v polovině 50. let v Paříži, odkud se následně její tvárné postupy šíří do dalších zemí.²²⁰

Vedle nutných teoreticko-estetických předpokladů (lettristické vtažení zvuků těla do systému abecedy, odvržení psaného záznamu F. Dufrênem) a tvůrčích metod (zvukové montáže *musique concrète*) je pro bezprostřední vznik nové poetiky určující především skutečnost povahy mimoumělecké – zpřístupnění magnetofonu osobním uživatelům v první polovině 50. let, což (nejen) pro H. Chopina znamenalo principální odklon od písemné podoby básnické tvorby.

„Když jsem na začátku 50. let objevil magnetofon, byl to pro mě docela šok. Poezie měla v té době písemnou formu, kterou jsem od okamžiku, kdy jsem svoji poezii začal nahrávat, shledal nedostatečnou. Chtěl jsem upravovat hodnoty slova, a vstoupit tak do oblasti zvukového záznamu.“²²¹

Magnetofon se stává nejen prostředkem zaznamenání hlasu básníka, pouhé jeho reprodukce, jak se stále častěji dělo od desátých let 20. století,²²² ale především vlastním kompozičním nástrojem, technologickým principem tvorby. Patrně poprvé v novodobých dějinách poezie tak dochází ke paradigmatické změně při definici poetického žánru. Nová

²²⁰ Na přelomu 50. a 60. let vznikají první magnetofonové skladby v Německu (C. Claus, F. Mon, H. G. Helms); stopy vlivu Chopinova a Heidsieckova nesou zejména počátky *poésie sonore* v Itálii (A. Lora-Totino) a Velké Británii (B. Cobbing) v polovině 60. let. Takřka paralelní s ranou *poésie sonore* jsou Gysinovy nahrávky technikou cut-up, jež však vznikají bez jejího vlivu. Obdobně nezasazené jsou rané skladby L. Nováka z počátku 60. let, který neměl s tvůrci *poésie sonore* zprvu žádný kontakt.

²²¹ „When I discovered the tape recorder in the early '50s, it was quite a shock! At the time, poetry was a written form, and once I began recording my poetry, I found writing inadequate. I wanted to modify the values of the word in order to enter the domain of the recording.“ H. Chopin v rozhovoru s N. Zurbruggem, Paříž, 12. 1. 1992. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 551.

²²² Viz např. archivní nahrávky G. Apollinaire *Le Pont Mirabeau* (Most Mirabeau), *Marie* a *Le Voyageur* (Cestující) z roku 1913. *Apollinaire enregistré et filmé 1914*. Marseille, André Dimanche 1992, CD. K poslechu též na <http://www.ubu.com/sound/app.html>

poetika se vymezuje vůči svému okolí a poetikám předešlým především na základě své technologické podmíněnosti.

„*Poésie sonore* je výsledkem použití nových nástrojů a médií: magnetofonu, elektronického studia, vinylu, radiofonie, které jsou básníkům a hudebníkům k dispozici.“²²³

H. Chopin podtrhuje esenciální svázanost *poésie sonore* s novým záznamovým médiem rezolutním odmítnutím myšlenky její návaznosti na tradice orální poezie. Samotná artikulace slov bez technologického prvku umožňujícího jejich zvukovou manipulaci prý rozhodně nevede k *poésie sonore*. Nový poetický žánr proto podle něho nelze vnímat jako restaurování staré orální kultury skrze masmédia, ale jako novou, svébytnou uměleckou oblast.²²⁴ Mediální aspekt poetiky je tak v Chopinově pojetí nadřazen aspektu materiálnímu. Chopin charakterizuje *poésie sonore* jako *poésie électronique* či jako *tape-poesie* a nezřídka tato označení používá jako synonymní.

Odlišnou koncepci *poésie sonore* zastává naopak B. Heidsieck, pro nějž se jako primární jeví fyzický aspekt poezie ve spojení s živým vystoupením v reálném čase, přičemž k dosažení výsledného efektu je v jeho rámci rovněž využíváno manipulativních možností techniky. Tento základní rozdíl mezi Chopinovou koncepcí zvukové poezie a Heidsieckovou *poésie action* lze vnímat nejen jako distinktivní faktor dvou různých proudů uvnitř francouzské zvukové poezie, ale má obecnější typologickou platnost pro zvukovou poezii vůbec.

²²³ „*La poésie sonore est une conséquence des outils nouveaux et des média nouveaux: le magnétophone, le studio de musique électronique, le microsillon, la radiophonie, offerts aux poètes et aux musiciens.*“ Hanson, S.: *Henri Chopin, poète sonore*, in: Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 123.

²²⁴ „*It is made by the sound of the voice and recovers orality which, with the use of the tape-recorder, is quite different from what we might imagine with the simple use of words alone, which means that, without machine, sound poetry [...] would not exist, as no human diction, however clever or skilful, could produce it alone.*“ Chopin, H.: *Open Letter to Aphonic Musicians*, s. 12. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 166. – „Je tvořena zvukem hlasu a znovu objevuje oralitu, která se díky použití magnetofonu zcela liší od toho, čeho lze dosáhnout pouhými slovy, což znamená, že bez použití stroje by zvuková poezie [...] neexistovala, protože žádná lidská dikce, jakkoliv obratná a dovedná, není sama o sobě něčeho podobného schopna.“

2.3.7.1. Poésie sonore jako poésie électronique (Henri Chopin)

Podle vlastního svědectví **Henriho Chopina** (1922–2008) spadá iniciační okamžik určující směr jeho pozdějšího uměleckého usilování do období jeho internace v Terezíně a pozdějšího pobytu v ruské armádě.²²⁵ Po válce se věnuje nějaký čas „tradiční poezii“, v roce 1955 pak podniká první experimenty s magnetofonem. Dokladem hledání optimálních tvůrčích postupů je nejstarší zveřejněná akustická skladba *Rouge* (Červená, 1956), v níž je strategie technologické manipulace hlasu ještě velmi skromná. Skladba spočívá na repetitivních pasážích ze slov, která jsou motivovaná fónickým kontrastem svých konsonantů, nebo jsou naopak předmětem homofonních hříček. Od roku 1957 se Chopin výrazně přiklání k elektroakustickému zpracování lidského hlasu; vznikají první *audio-poèmes*.²²⁶ Propracovanější kompoziční postupy využívají změny rychlosti přehrávání, reverzního chodu, efektů ozvěny, zejména pak vrstvení zvuku (u psané či orální poezie nemyslitelné), které umožňuje simultánní vnímání vokálního průběhu. Tradiční lineární syntax textu je tak nahrazena syntaxí prostorovou, jejíž hierarchie se odvíjí od dynamického recepčního centra.

Pro první Chopinovy *audio-poèmes* - *Pêche de nuit* (Noční rybolov, 1957), *Espace et Gestes* (1959, Prostor a gesta) nebo *Sol Air* (1961–64, Země vzduch) - je ještě poetickým východiskem slovo. První z nich je koláží sestávající ze jmen ryb, imitace jimi vydávaných zvuků a nesémantických pasáží (pískání, troubení), v níž je výchozí artikulační materiál přetvářen prostřednictvím změny rychlosti přehrávání, dozvuků, vrstvení stop a střihu do podoby jakéhosi vokálního „environmentu“, akustického dramatu z podmořské říše.

²²⁵ „Tout, pour moi, a commencé en 1943, quand j'ai vu, parvenant a sortir du camp où j'étais interné, les chants, danses, et sports dans le „protektorat“ (hélas!) tchèque. Contrairement aux expressions populaires que j'avais pu connaître en France [...] avec ses jeunes gens héritant des anciens „sokol“ (faucons) je pouvais apprécier dans ces sociétés gymniques un spectacle corporel puissamment organisé [...] spectacle qui était aussi un grand prélude à nos performances que nous voyons de plus en plus.“ Chopin, H.: *L'histoire de mes publications et revues*, cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 546. – „Všechno pro mě začalo v roce 1943, když jsem po odchodu z tábora, kde jsem byl uvězněn, spatřil zpěvy, tance a sportovní akce v českém protektorátu (bohužel!). Oproti lidovým projevům, které jsem mohl poznat ve Francii [...], jsem u těchto mladých lidí, dědiců starých sokolů, mohl v jejich gymnastických spolcích oceňovat dokonale organizované tělesné představení [...] představení, které bylo mimochodem i velkou předehrou k našim vystoupením, což nám začínalo být postupem času stále více jasné.“

²²⁶ Název *audio-poèmes* pochází od B. Gysina. Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 44.

Později ztrácí slovo v Chopinových skladbách svoji roli ve prospěch mikročástí řeči, jejichž elektronicky snímaná artikulace je Chopinovi základním stavebním materiálem skladby.

*„Poésie sonore, vytvářená pro magnetofon a jeho prostřednictvím, je z hlediska způsobu využití hlasu a ústní dutiny záležitostí vokálních mikročástic spíše než Slova, tak jak ho známe, a tento způsob lze snadněji kodifikovat strojově a elektronicky a také matematicky než jakýmikoliv prostředky spojenými s písemným záznamem.“*²²⁷

Typickou polohou Chopinovy tvorby v 60. letech jsou nesémantické skladby, jejichž názvy se vztahují k tělu či tělesným procesům - *L'énergie du sommeil* (1965, Energie spánku), *Le Corps* (Tělo, 1966), *Le Ventre de Bertini* (Bertiniho břicho, 1967) nebo *Mes Bronches* (Mé průdušky, 1968). Pojítko s tradičně pojímanou oblastí poezie jako umění slova se uvolňuje a autor se stále více přibližuje sféře (konkrétní) hudby. Přestože jeho kompozice nadále nesou označení *audio-poèmes*, připouští Chopin jistou svoji dezerci z poetické domény a vykročení do nového, neprozkoumaného uměleckého meziprostoru.

*„Mes zdroje jsou poetické. V současnosti ale už nejsem básníkem, alespoň ne v původním slova smyslu, tedy ve smyslu toho, kdo píše verše. Mé zdroje jsou veskrze lingvistické. Poezii jsem opustil, uchýlil jsem se nikoliv za ni, ale jinam, a to kvůli onomu vokálnímu fenoménu, potřebě ztělesnění lidského hlasu, z něž je třeba učinit totální instrumentaci.“*²²⁸

Na druhé straně si však Chopin zachovává pevný odstup od postupů „nové hudby.“ Ostře se vymezuje vůči dobovým tendencím „osvobození hlasu“ a jeho instrumentální integrace v rámci hudební kompozice, což nejpříhodněji dokládá konfrontační tón jeho otevřeného dopisu italskému skladateli Lucianu Beriovi.²²⁹ Rovněž zamítavě se staví k „bruitismu“ *musique concrète* s poukazem na hlasově-artikulační povahu výchozího materiálu

²²⁷ „Poésie sonore, made for and by the tape-recorder, is a matter of vocal micro-particles rather than the Word as we know it, as far as the art of the voice and the mouth are concerned, and this art can be more easily codified by machines and electricity, and also by mathematics, than by any means proper to writing.“ Chopin, H.: *Open Letter to Aphonic Musicians*, in: *OU / Cinquième Saison*, no. 33, Sceaux 1967, s. 11.

²²⁸ „Mes sources sont poétiques. Mais maintenant, je ne suis plus poète, sinon au sens original de créer, et non pas dans le sens de celui qui fait des vers. Mes sources sont entièrement linguistiques. J'ai quitté la poésie, je suis allé, non pas au-delà, mais ailleurs, à cause de ce phénomène vocal, du besoin de rendre physique la voix humaine, d'en faire une instrumentation totale.“ Barras, Vincent: *Entretien avec Henri Chopin*, in: *Poésies sonores*, s. 131.

²²⁹ Chopin, H.: *Open Letter to Aphonic Musicians*, in: *OU / Cinquième Saison*, no. 33, Sceaux 1967.

svých skladeb.²³⁰ Ve skutečnosti je však pro jeho kompozice minimálně od konce 60. let příznačná interference vokálních a uměle vytvořených zvuků, což je staví do blízkosti *musique concrète*, s níž mají navíc, jak si všímá Ruppenthal,²³¹ i společné kompoziční postupy.

Na přelomu 60. a 70. let využívá Chopin stejně jako mnozí další zvukoví básníci (B. Heidsieck, B. Cobbing, A. Lora-Totino, krátce i L. Novák) možností nahrávacího studia. Ve snaze o převedení zvukové básně do prostoru vzrůstá úloha elektroakustických prvků a skladby se tak při svém vesměs asémantickém charakteru velmi přibližují elektronické hudbě. Příkladem za všechny budiž stereofonní skladba *Hoppa Bock* (1970, Skákání přes kozu), která vznikala ve stockholmském studiu Fylkingen a v níž je akustický prostor vytvořen prostřednictvím čtyř separátně zhotovených stop, které svým protínáním se, přibližováním a vzdalováním umísťují posluchače do centra poetické akce.

V první polovině 70. let se načas vrací k sémantickým skladbám. Nejvýraznější z nich, radiofonickou kompozici *La civilisation du papier* (1975, Papírová civilizace; viz CD 2/10), lze označit za poetologický manifest *poésie sonore*. Chopin zde kombinuje přímé programové prohlášení („*Je n'ai jamais accepté la poésie sans voix et sans corps*“)²³² s bezprostřední demonstrací fyzického zdroje poezie, když snímá zvuky těla pomocí kontaktních mikrofónů, z nichž některé jsou umístěny dokonce v jeho útrokách (ústní dutina, jícen). Elektroakusticky zesílené zvuky (úder srdce, dech, polykání atd.) jsou následně přetvářeny různými technickými postupy a prostupovány verbálně sémantickou složkou, čímž vzniká dílo komplexní povahy.

Chopinovy *audio-poèmes* lze považovat za rozhodující odklon od fonetické poezie směrem ke zvukové poezii, pro niž je příznačná lexikální dekonstrukce prostřednictvím technologie záznamu. Chopin se vždy vymezoval na jedné straně vůči fonetické poezii jako,

²³⁰ „*Konkrete Musik ist etwas ganz andere. [...] Die Konkrete Musik ist eher ein „Bruitisme“, der seinen Ursprung im italiensichen Futurismus hat.*“ Hintze, Ch. I.: *Gespräch mit Henri Chopin*. Wien 5. Februar 1983. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 163. – „Konkrétní hudba je něco zcela jiného. [...] Konkrétní hudba je spíše „hlukařství“ mající svůj původ v italském futurismu.“

²³¹ „*Compositional techniques common to both are such procedures as superimposition (multiple layers of sounds), variable tape speed, reversal of pre-recorded sonic material across the play-back head, tape echo, and montage created by tape editing (re-arrangement of pre-recorded material).*“ Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 162. – „Mezi kompoziční techniky společné oběma oblastem patří např. vrstvení (více vrstev zvuků), změna rychlosti přehrávání, reverzní chod přednatočeného materiálu přes playbackovou hlavu, echo a montáž pomocí střihu pásku (nové uspořádání přednatočeného materiálu).“

²³² „Nikdy jsem nepřijal poezii bez hlasu a těla.“

podle jeho mínění, překonané historické podobě revitalizace slova, na straně druhé vzhledem k přijetí slova v rámci orální tradice. S orálními básníky (např. J. Giornem) vedl spory ohledně případnosti a možnosti návratu k oralitě,²³³ v nichž vznáší požadavek elektronické manipulace slova, jeho multiplikaci, zmožutnění přidatnými zvuky a modulacemi, usiluje přinést osobní vklad k jeho obohacení, jehož povaha by korespondovala se změnami sociálně-komunikačními podmínkami západní civilizace ve 20. století. *Poésie sonore* pro Chopina představuje možnost simultaneity zvuků těla bez omezení na hlásku, foném či slovo.

Samostatnou kapitolou je Chopinova vydavatelská a popularizační činnost. V letech 1958–1963 vydával časopis *Cinquième Saison*, později v letech 1964–1974 pod názvem *OU/ Cinquième Saison* jako zvukovou revue s přiloženou SP deskou s nahrávkami zvukových básníků. V roce 1979 vydává poněkud subjektivně zabarvenou a z hlediska koncepce rovněž poněkud problematickou knihu *Poésie Sonore Internationale*, jež je nicméně do té doby nejobsáhlejším shrnutím podstatných aktivit na poli zvukové poezie.

2.3.7.2. Poésie sonore jako poésie action (Bernard Heidsieck)

Představitelem druhého typu francouzské *poésie sonore* je **Bernard Heidsieck** (1928), který oproti Chopinovi vyzdvihuje performativní aspekt tvorby a *poésie sonore* pojímá především jako návrat k spontaneitě a improvizaci - *poésie action*, v níž se hlas a fyzická přítomnost na scéně snoubí s elektronickým přetvořením materiálu řeči. Heidsieck tedy neomezuje *poésie sonore* na magnetofonovou kompozici, jak to činí Chopin, ani ji nepojímá jako čistou performanci v reálném čase, jak je charakteristické pro orální básníky zvláště anglo-americké tradice. Jeho poetická praxe je spojením obojího.

Na rozdíl od Chopina nevyužívá Heidsieck principu akustické notace, výchozím bodem mu je předběžná textová partitura, jejíž závaznost ovšem závisí na vnějších okolnostech vystoupení a mnohdy není ani nutná. Heidsieck o ní hovoří jako o „odrazovém můstku.“²³⁴ První *poèmes-partitions* se objevují roku 1955; roku 1959 si Heidsieck pořizuje první magnetofon. Magnetofon však zprvu využívá pouze jako prostředek záznamu a fixace zvukových básní. Teprve od dva roky později vznikají skladby - první z nich byla *Poème-*

²³³ „...on ne connaît plus, en Occident, les anciennes oralités.“ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 184. – „Na Západě už původní oralitu neznáme.“ Pojem „sekundární oralita“ (viz Walter J. Ong: *Technologizace slova*, Praha, Karolinum 2006, s. 154–155) vnímá Chopin v souvislosti s *poésie sonore* jako nepatřičný.

²³⁴ Interview mit Bernard Heidsieck, Salzburg, 25. 1. 1996, in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1067.

partition „J“ sur des peintures de Françoise Janicot (Báseň-partitura J podle obrazů Françoise Janicot, 1961) – v nichž je magnetofon možno považovat za plnohodnotný kompoziční nástroj.²³⁵ Do Heidsieckovy tvorby tak vstupuje elektronický modulační prvek. Mechanická deformace a manipulace slova v kombinaci s okamžitým, tělesným otvírá jeho poezii cestu k imaginárnímu a zároveň konkrétnímu, novému výrazu. Od této doby mají Heidsieckovy skladby dvojí podobu: buď jsou určeny k poslechu na záznamovém médiu (gramofonová deska, magnetofonový pásek, kazeta, později CD), nebo jsou realizovány veřejně s využitím předtočeného záznamu, který doprovází autorův hlas a jeho fyzickou přítomnost na scéně.

Vržení poezie do prostoru obývaného autorem a publikem má v *poésie action* své zákonitosti. Prvním předpokladem je plné vědomí samotného prostoru, v němž se má čtení rozprostřít a pohltnout každý jeho kout. Druhým důležitým aspektem pak vědomí trvání, časový faktor. Průsečík těchto dvou kompozičních prvků spoluurčuje výsledný dopad básnické akce na publikum. Heidsieckova fyzická prezentace na scéně těží z velmi sugestivního hlasu, ostré dikce, jimiž pronáší, často záměrně mechanicky, jednoduchá slovní spojení či útržky vět. Jejich simultánní odvíjení a rytmus dotvářejí celkový obraz jakéhosi divadla slova, ztělesněného ve fyzickém boji autora s jazykovým materiálem.

V rámci své akustické tvorby Heidsieck rozeznává tři autorsko-poetické útvary, které představují tři na sebe bezprostředně navazující vývojové fáze:

1. *poèmes-partitions* (1961–1965)
2. *biopsies* (1966–1969)
3. *passe-partout* (od 1969)²³⁶

Primární motivací vzniku *poèmes-partitions* je (podobně jako v případě Dufrênových *crirhythmes* či Chopinových skladeb) úsilí vytrhnout báseň ze sevření papíru a nechat ji zaznít ve vší její potencialitě.

²³⁵ „Je ne l'ai d'abord utilisé, jusu'en 1961, que comme un moyen d'enregistrement et de diffusion, puis j'ai commencé à partir de cette date, avec mon Poème-partition 'J', à manipuler la bande et utiliser les possibilités spécifiques du magnétophone au niveau même de la création, au niveau de la composition ou recomposition du texte sur la bande par découpages, superpositions, mises en espace etc.“ B. Heidsieck: Interview par La coin du Miroir, cit. podle Bobillot, J.-P.: *Bernard Heidsieck. Poésie action*, s. 80. – „Až do roku 1961 jsem ho používal pouze jako prostředek záznamu a distribuce, poté, počínaje tímto datem, jsem začal při práci na mé *Poème-partition 'J'* manipulovat s páskem a využívat tak možností magnetofonu na úrovni samotného tvůrčího procesu, na úrovni kompozice a rekompozice textu na pásku s využitím stříhání, vrstvení, prostorových efektů atd.“

²³⁶ Bobillot, J.-P.: *Bernard Heidsieck. Poésie action*, s. 81–82.

„Od roku 1955 používám označení «poème-partition»; usiloval jsem tehdy vyjmout text z knihy při zachování písemné formy záznamu. Rozmístil jsem tedy básně na stránku takovým způsobem, který by mi usnadnil jejich přednes a naznačil rytmus, intenzitu, pauzy atd.“²³⁷

Na *poèmes-partitions* navazující *biopsies* jsou analogicky k původní medicínské aplikaci termínu vzorky nalezených textů, většinou sociologické či ekonomické povahy, jež Heidsieck přetváří ve zvukové básně.²³⁸

Biopsies plynule přecházejí v *passe-partout*, útvar, jenž může být podle autora vyjádření klíčem k čemukoli a zároveň si podržuje skrze svoji všední a banální povahu potenciál neoznačovat nic.²³⁹ Nejproslulejší skladbou této série je bezesporu *Vaduz* (*passe-partout* n°22, 1974; viz CD 2/11), v němž autor zvukově zhmotňuje svoji počáteční ideu koncentrického rozšiřování kruhu postupně zasahujícího povrch celé planety. Přestože Heidsieck v souvislosti s jeho genezí neochotně přiznává pouze sekundární roli zvukové stránky názvů jednotlivých etnik žijících na planetě kolem jejího pomyslného centra, působivost představy, na níž skladba spočívá, provokuje četné filozofické implikace.²⁴⁰

Později se Heidsieck od souhrnných autorsko-poetických pojmenování odklání. Vznikají rozsáhlé, vnitřně koherentní cykly *Canal Street* (35 básní), *Derviche/Le Robert* (26 básní) a *Respirations et brèves rencontres* (Dech a krátká setkání, 60 básní). Poslední z nich je pozoruhodný zakomponováním autentických nahrávek dechu konkrétních autorských osobností, jejichž záznam pochází z Heidsieckova bohatého zvukového archivu.

²³⁷ „J'ai utilisé le terme «poème-partition» à partir de 1955 parce-que j'ai voulu [...] sortir le texte du livre tout en conservant l'écriture. J'ai donc disposé les poèmes sur les pages d'une façon telle que cela m'en facilitait la Lecture à haute voix, en me fournissant les rythmes, les intensités, les silences etc...“ Interview mit Bernard Heidsieck, Salzburg, 25. 1. 1996, in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1072.

²³⁸ K tomu Heidsieck: „J'ai travaillé pendant 35 ans dans une banque, j'ai donc eu l'occasion d'y trouver, mais ailleurs aussi, des circulaires, des notes de service, qui me paraissaient singulières, étranges ou ridicules. Je les ai donc utilisé comme bases de certain poèmes.“ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1072. – „35 let jsem pracoval v bance a měl jsem tam (a také jinde) možnost se setkat s oběžníky, služebními hlášeními, které se mi zdály kuriózní, zvláštní a směšné. U některých básní jsem jich použil jako textový podklad.“ Obdobný postup transformace nepoetických artefaktů používá v našem kontextu o celé desetiletí dříve Jiří Kolář.

²³⁹ Interview mit Bernard Heidsieck, in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1073.

²⁴⁰ Bobillot, J.-P.: *Bernard Heidsieck. Poésie action*, s. 221–223.

Na rozdíl od Chopinových skladeb si Heidsieckovy básně podržují verbálně sémantický charakter. Výchozím materiálem jsou povětšinou fragmenty hovoru, které autor vyjímá z jejich obvyklého sémanticko-syntaktického okolí a reorganizuje je na základě jejich zvukových charakteristik. Heidsieck rozbíjí linearitu promluvy, k čemuž používá mnoha jazykových či výrazových prostředků, např. elipsy členů a osobních zájmen, asonance, paronomázie, palilálie či kontrastu vyvolaného juxtapozicí protahovaných vokálů a slabikovaných pasáží. Časté je i vytváření onomatopoicko-aliteračních řetězců.

Bobillot ve své monografii uvádí tři základní Heidsieckovy manipulativní postupy reorganizace poetického materiálu.

1. odstranění počátečních či koncových slabik slov, jejichž absence však neznemožňuje sémiozu (afereze, apokopa, synkopa);

2. odstranění mezer mezi slovy, syntaktickými skupinami či rytmickými úseky (postup inverzní vzhledem k prvnímu postupu);

3. demontáž a opětovné sestavení sonorních prvků do nového celku.²⁴¹

Objevují se i permutační postupy (např. v *Poème-partition A*), recyklace fragmentů jednotlivých básní a jejich vrstvení v rámci jiných, atomizace výpovědi. Celek Heidsieckových básní tvoří kromě verbálních i neverbální prvky, jež bývají poznačeny v partiturách (např. předpisy aktu výdechu a nádechu) nebo jsou součástí přednatočeného zvukového materiálu.

Heidsieck odmítá introspektivní polohy básnictví. Jeho básně mají převážně exteriorní povahu:

*„Báseň je ve své podstatě stavbou, spojením prvků, anebo explozí sebe samé...a okolí. Vyzařování, jizva, otevřená rána na...na...na všem, všem, všem, kromě na sobě samé, z vděčnosti, ze soucitu, ze vzduchu, ať je akcí, a ne tím ustavičným rozjímáním o sobě samém; ať už konečně zanechá té vši masturbace [...] ať se přelívá, proudí, otáčí se, hýbe, působí místo toho, aby [...] se vzhlížela ve svém vlastním obraze.“*²⁴²

Tato programově exteriorní poetika se odráží v básníkově chladném, stroze bezcitném vystupování na scéně a je posílena zapojením zvuků městského prostředí do zvukové

²⁴¹ Bobillot, J.-P.: *Bernard Heidsieck. Poésie action*, s. 94–98.

²⁴² „Le poème est essentiellement édification, rassemblement et / ou éclatement de soi ...et du reste. Un éclairage, une cicatrice, une faille ouverte sur...sur...sur tout, tout, tout, sauf lui-même, de grâce, pitié, de l'air, qu'il soit action, et non cette sempiternelle réflexion de / ou sur lui-même; qu'il cesse enfin de se masturber [...] qu'il remue, circule, vire, bouge, agisse, au lieu de [...] se complaire à sa propre image.“ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 103.

kompozice [např. v *Carrefour de la Chaussée d'Antin* (Křižovatka Chaussée d'Antin)]. Heidsieckovu poetiku lze proto označit za poetiku velkoměstských hluků, v jejichž proplétání se utváří jednolitý sonorní komplex. Mnohé básně mají přes svoji povahu jazykových dekonstrukčních hříček výrazný sociálně politický náboj (Heidsieck vystudoval politologii), přičemž zejména v raných básních je patrná ironizace jednosměrné společenské angažovanosti.

Technika montáže různorodých částí promluv, jejich repetic, kombinace a vrstvení staví Heidsieckovy básně do blízkosti paralelně vznikající techniky *cut-up* B. Gysina (viz 2.3.8.), s nímž v 60. letech navazuje kontakt a společně vystupuje a publikuje.²⁴³ Dostatečně znám je Heidsieckův vliv na Boba Cobbinga (viz kap. 2.3.11.1). Spřízněná s *poésie action* je *poésie direct* či *happening-poésie* **Jeana-Jacquesa Lebela** (1936).

2.3.8. Cut-up a permutace (Brion Gysin)

Americký výtvarník, spisovatel, performer a vynálezce²⁴⁴ **Brion Gysin** (1916–1986), který strávil část života v Evropě a ve 30. letech byl krátkou dobu dokonce členem pařížské surrealistické skupiny,²⁴⁵ je autorem dvou inovativních technik, jejichž význam pro vývoj poválečné zvukové poezie je mimořádný – *cut-upu* (společně s W. Burroughsem) a permutačních básní.

Gysinova nespokojenost s formální rigiditou literární praxe, jeho úsilí o „osvobození slova“ a zároveň i jistá subverzivní snaha o podminování oficiálního společenského diskurzu ho přivádí v roce 1958 v Paříži k objevu techniky *cut-up*. Jde o aleatorní (nejen) literární

²⁴³ Heidsieck se Gysinem seznamuje roku 1962. V prosinci téhož roku oba vystupují na večeru otevřené poezie v rámci Domaine Poétique. Heidsieck vysoko cení cut-up a permutace. Gysin vyzdvihuje důležitost setkání s Heidsieckem pro vznik jeho teorie Poetry Machine. Bobillot, J.-P.: *Bernard Heidsieck. Poésie action*, s. 133-136.

²⁴⁴ S I. Sommervillem vynalezl *dreamachine*, stroboskopické zařízení, které při zavřených očích stimuluje optický nerv a mění frekvenci elektrických impulsů v mozku. Přístroj byl patentován (PV 868281) 18. 7. 1961 jako „*procedure and apparatus for the production of artistic sensations*.“ Geiger, J.: *Nothing is True - Everything is Permitted: The Life of Brion Gysin*, s. 172.

²⁴⁵ Gysin byl členem surrealistické skupiny v letech 1934–1935. Po první výstavě v Galerie Quatre Chemins byl A. Bretonem ze skupiny vyloučen, s čímž se velmi těžce vyrovnával. Viz Geiger, J.: *Brion Gysin: His Life and Times*, in: Gysin, B.: *Tuning into the Multimedia Age*, s. 204.

techniku, v níž je text náhodně sestřihán a jeho fragmenty následně nově uspořádány do podoby nového textu.

*„Jazyk je hanebným nedorozuměním, které tvoří část látky. Malíři a přírodovědci svoji látku zvládají dobře. Básníci se jí sotva dotkli. V březnu 1958, když jsem bydlel v Beat hotelu, jsem navrhnul Burroughsovi, abychom alespoň literatuře umožnili postup, který výtvarníci používají už padesát let. Rozstříhat slova na kousky a zpřeházet je.“*²⁴⁶

Z původně výtvarné pohnutky, s níž prořezával stoh novin, aby záhy zjistil, že jednotlivé vrstvy nabízejí možnost juxtapozicí s překvapivými významy, se stává obecný tvůrčí postup aplikovatelný na vícero uměleckých oblastí.

Předchůdcem principu *cut-up* byl Tristan Tzara,²⁴⁷ který na surrealistickém večeru z kraje 20. let tahal náhodně slova z kloubouku a ad hoc z nich tvořil báseň., za což byl A. Bretonem vyloučen ze surrealistické skupiny.²⁴⁸ V hudebním kontextu uplatňovala obdobnou techniku *musique concrète*. Gysin princip pro sebe znovu objevil a rozvinul ho v tvůrčí metodu a společně s Burroughsem mu dali nový umělecký a společensko-filozofický rozměr.

„Ve skutečnosti je veškeré psaní cut-upem. Koláž čtených, slyšených, zaslechnutých slov. Co jiného? Použití nůžek činí tento proces explicitním a vede k jeho dalšímu rozšíření a

²⁴⁶ „Language is an abominable misunderstanding which makes up a part of matter. The painters and the physicists have treated matter pretty well. The poets have hardly touched it. In March 1958, when I was living at the Beat hotel, I proposed to Burroughs to at least make available to literature the means that painters have been using for fifty years. Cut words into pieces and scramble them.“ Gysin, B.: *Cut-Ups: A Project for Disastrous Success*, in: *A Williams Burroughs Reader*, s. 272.

²⁴⁷ Příznačnou z tohoto pohledu je konfrontace Tzary a Gysina při jejich setkání koncem 50. let, která odráží posun společenského a formálního paradigmatu avantgardní tvorby. „Celui-ci [Tzara] m'a demandé: „Pourquoi tes amis refont-ils ce que nous avons fait il y a déjà presque quarante ans?“ J'ai dû lui répondre: „Parce que vous ne l'avez pas assez bien fait, parce que la vraie signification du problème n'a pas été assez explorée. Les méthodes de Dada sont encore valables tant que structures économiques et sociales demeurent les mêmes. [...] Ce que nous proposons c'est un système de coupure à l'intérieur du système, en brouillant le fonctionnement des média.“ Interview de Gysin par Lemaire, Paris 1974. Cit. podle Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 127. – „Ten [Tzara] se mě zeptal: „Proč tvoji přátelé dělají znovu věci, které jsme my dělali před téměř padesáti lety?“ Musel jsem mu odpovědět: „Protože jste je neudělali dost dobře, protože opravdový smysl tohoto problému nebyl dostatečně prozkoumán. Dadaistické metody jsou platné, pokud ekonomické a společenské struktury zůstávají nezměněny. [...] To, co předkládáme my, je systém odříznutí uvnitř systému skrze zmatení fungování médií.“

²⁴⁸ Burroughs, William S.: *The Cut-Up Method of Brion Gysin*. Viz http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html

variací. [...] *Stříhání a nové uspořádání psaných slov na stránce představuje nový rozměr psaní umožňující spisovateli proměnit obrazy ve filmovou variaci. Pod nůžkami mění obrazy svoji smyslovou podstatu – čichové obrazy se proměňují ve zvukové, zrakové ve zvukové, zvukové v pohybové.*“²⁴⁹

Ještě v Beat Hotelu vznikají Gysinovy nahrávky *Poems of Poems* (Básně z básní, 1958), jež jsou patrně prvním zvukovým dokladem *cut-up*. Techniku rozšiřují Gysin a Burroughs i na tištěná média viz Burroughsův *Naked Lunch* (Nahý oběd, 1959); Gysinův text *Minutes to Go* (Už jen minuty, 1959) a úkázková část jejich společné knihy *The Third Mind* (Třetí mysl, 1978) a na film (*Cut-ups* v režii Anthonyho Balche z r. 1966).

Ještě bezprostřednější dopad na formální postupy zvukové poezie má technika permutace. Jde o techniku typickou pro konstruktivistickou linii moderního výtvarného umění 1. poloviny 20. století, která spočívá v záměně pořadí prvků uvnitř libovolně rozsáhlého souboru, dokud nejsou vyčerpány všechny možnosti kombinace. V aplikaci na slovesné umění lze permutovat na různém jazykových úrovních: věty v textu, slova ve větách, slabiky či fonémy ve slovech. V moderní literatuře používala techniku permutace jako první Gertrude Stein, např. v básních *Money is what words are* (Peníze jsou co slova) a *Rose is a rose* (Růže je růže).

Gysin využil permutačního principu ve svých auditivních textech sestávajících obvykle z jediné věty. Zpočátku realizuje své nahrávky prostřednictvím magnetofonu, později ve spolupráci s matematikem Ianem Sommervillem generují permutační řetězce počítačově. Prvotní impuls vzešel z vizuálního vjemu biblické věty *I am that I am* (Jsem, který jsem), jejíž symetričnost ho přivádí k variování slov, jež s sebou přináší i proměnu intonace.

„*Ta věta mi připadala jako štít řeckého chrámu, s THAT v pozici vrcholu trojúhelníku. [...] ta slova se ve mně doslova rozezpívala. Teprve mnohem později jsem si uvědomil, že kladou otázku a že i jejich smysl spočívá v procesu okamžité a přerušované tvorby.*“²⁵⁰

²⁴⁹ „*All writing is in fact cut-ups. A collage of words read heard overhead. What else? Use of scissors renders the process explicit and subject to extension and variation. [...] Cutting and rearranging a page of written words introduces a new dimension into writing enabling the writer to turn images in cinematic variation. Images shift sense under the scissors smell images to sound sight to sound sound to kinesthetic.*“ Ibid.

²⁵⁰ „*Cette phrase m'est apparue comme le fronton d'un temple grec, le THAT se trouvant au sommet du triangle. [...] les mots se sont mis à chanter littéralement en moi. Ce n'est que bien plus tard que j'ai réalisé que cela posait une interrogation, et que le sens, lui aussi, était pris dans un processus de création instantané et interrompu.*“ Interview de Gysin par Lemaire, Paris 1974. Cit. podle Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 128.

Autokreační postup textu dovádí Gysin až k matematickým limitům a na základě vzorce $5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1$ získává 120 řádek textu, jehož významový komplex je tvořen předivem významových vztahů mezi jednotlivými řádky. Autor jeho působení přirovnává k čínskému hlavolamu.²⁵¹ Akustická realizace (viz CD 2/12) vznikla v roce 1960 v rozhlasovém studiu BBC, pro nějž Gysin kromě zmíněné básně připravil do vysílání ještě další dvě permutační skladby – *Recalling All Active Agents* (Odvolání všech agentů ve službě) a *Pistol Poem* (Revolverová báseň). Gysin tak mohl využít prostředků technické manipulace (echo, změna rychlosti přehrávání, vrstevní stop apod.). Principu permutace se přidržují i další dvě známé skladby *No, Poets Don't Own Words* (Ne, básníci nevlastní slova) a *Junk Is No Good Baby* (Fet není dobrý, miláčku) z roku 1962.

Gysinovu permutační metodu lze považovat za tvůrčí postup příbuzný Heidsieckovým kombinačním repetitím i permutačním postupům v rámci nové rozhlasové hry (např. u Heissenbüttela). Permutační charakter mají i některé texty Franze Mona. Jako bezprostřední vliv na svoji poetiku uvádí Gysinovy texty Bob Cobbing.²⁵²

2.3.9. Německá metalingvní poezie: Franz Mon a Carlfriedrich Claus

Zvuková poezie německy mluvících zemích mohla po druhé světové válce navazovat na avantgardní poetiku fonetické poezie (H. Ball, R. Hausmann, K. Schwitters). Na jedné straně tedy pokračovala v průzkumu zvukových kvalit jazykového materiálu, na straně druhé, také díky kontaktům s uměleckým vývojem ve Francii,²⁵³ mohla velmi záhy využít i možnosti magnetofonu a analyzovat tak fónickou materii na její mikrostruktury, vrstvit je a skládat z nich složitější a esteticky komplexnější sonorní kompozice. Oproti francouzské je však německá zvuková poezie preciznější v předběžném záznamu, uměřenější, předepsaná.

²⁵¹ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 128.

²⁵² „...he (=Cobbing) also mentions Brion Gysin's ability to compose and perform permutational works without basically necessary electronics, although he can transform the work on tape.“ Mottram: a prosthetics of poetry: the art of bob cobbing, s. 114. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 650. – „(Cobbing) také zmiňuje schopnost Briona Gysina skládat a přednášet permutační texty bez nutnosti použití elektroniky, třebaže tyto texty může přenést i na pásek.“

²⁵³ O vlivu Clubu d'Essai skrze P. Pörtnera na novou rozhlasovou hru a technické postupy při manipulaci hlasu (kap. 2.3.5.) viz např. Döhl, R.: *Von der Klangdichtung zum Schallspiel*, in: R. D.: *Das Neue Hörspiel*, s. 40–59.

Důležitost partitur, magnetofonu a elektronického zpracování je spojena s důrazem na sémantičnost textů.²⁵⁴

Specifikem německy mluvících zemí je rozhlasová hra – *Hörspiel*, jež se ve své experimentální poloze tzv. *Neues Hörspiel* (nové rozhlasové hry) prosazuje od konce 60. let i do vysílání rozhlasových stanic (WDR, NDR aj.) a z hlediska metody lze mnohdy uvažovat o její příbuznosti s technikou *cut-upu*. Hranice mezi elektronicky modifikovanou zvukovou poezií, *Neues Hörspiel* a hudební kompozicí je často velmi plynulá.

Jedním z prvních básníků zabývajících se v poválečném Německu zvukovou stránkou básnické řeči, je **Franz Mon** (1926). Silným počátečním impulsem mu je stav, v němž se řeč po svém ponížení nacistickou propagandou nachází. Mon si uvědomuje nutnost jejího očištění a rozbití mluvnických návyků (*Redegewohnheiten*). Má-li se řeč z vlastních zdrojů obnovit, je především nutno uchopit ji v její materialitě a obsáhnout všechny její elementy.

*„Uchopení poetického materiálu zahrnuje nejen vnímatelný, znějící nebo viditelný znakový podklad, obsahuje VŠECHNY vrstvy, které se na řeči podílejí, od fonetické látky přes artikulační, verbální, syntaktickou strukturu až po strukturu sémantickou.“*²⁵⁵

Široké pojetí poetického materiálu přivádí Mona (podobně jako před ním již např. ultraettristy) při hledání opěrné báze k sestupu na nejnižší rovinu. Materiálním základem obnovy poetické řeči se mu stává samotný artikulační proces, strukturní vrstva řeči podle něho dosud přehlížená, kterou chápe jako „rozčlenění hlásek řeči skrze orgány nacházející se mezi rty a hrdlem.“²⁵⁶ S ohledem na nemožnost přesného oddělení vokálů od konsonantů²⁵⁷

²⁵⁴ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 162

²⁵⁵ „Der poetische Materialbegriff umfasst nicht nur wahrnehmbare, tönende oder sichtbare Zeichensubstrat, er umfaßt ALLE an der Sprache beteiligten Schichten, vom phonetischen Stoff über die artikulatorische, verbale, syntaktische bis zur semantischen Struktur.“ Mon, F.: *An eine Säge denken*, in: *Akzente*, München 1968, 15, s. 433. Cit. podle Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 248.

²⁵⁶ „...die Ausgliederung der Sprechlaute durch die Organe zwischen Lippen und Kehlkopf.“ Mon, F.: *Literatur im Schallraum. Zur Entwicklung der phonetischen Poesie*, in: *týž: Texte über Texte*. Neuwid und Berlin 1970, s. 102. Cit. podle Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 249.

²⁵⁷ Mon mluví o plynulém artikulačním pásmu (*gleitende Artikulationsbande*) přechodu mezi znělými vokály a ostrými závěrovými konsonanty: „Auch dem scheinbar reinen Vokal ist ein konsonantisches Geräusch [...] beigemischt, und jeder Konsonant hat mittönendes vokalisches Element.“ *Ibid*, s. 249. – „I zdánlivě čistému vokálu je přimísen konsonantický šum a každý konsonant má v sobě souzvučný vokální element.“

staví artikulační proces nikoliv na hláskách, nýbrž na tzv. hláskových dyádách (Lautdyaden), majících charakter nejmenších fonetických jednotek, které zároveň tvoří nejjednodušší formu slabiky. Sled těchto neidentických artikulačních elementů dochází svého výrazu v tzv. gestické křivce, jejíž podoba závisí na hustotě permutovaných jednotek.²⁵⁸

Ohledně otázky sémantiky artikulační gestiky vyslovuje Mon zásadní tezi, že sémantika je v artikulačních řadách vždy přítomná, byť často v redukované podobě.

*„Každý artikulační průběh je tělesným výrazem a je nadán významem, třebaže výpovědi mohou zůstat pod běžnou úrovní řeči a nelze je přeložit jinak než prostřednictvím média přítomného okamžiku.“*²⁵⁹

To demonstrují i Monovy skladby z počátku 60. let *tu dus* (1963; viz CD 2/13) a *erge erekt* (1962). První z nich je narativně-artikulační skladbou, v níž jsou artikulační procesy analogicky doplňovány výstavbou sémantických fragmentů, z nichž je možno složit mikropříběh. Původní verze druhé z nich byla v reálném čase lineárně snímána na magnetofon a posloužila jako výchozí materiál pro pozdější studiovou verzi (1970), již je za použití technických prostředků (reverzní chod) vtisknuta palindromická struktura. V obou případech Mon uplatňuje polovědomou (polokontrolovanou) techniku; spontánnost realizace se zde snoubí s krajní soustředěností na artikulační úkony. V průběhu artikulace se k autorovu značnému údivu²⁶⁰ bezděčně vynořují hlásková gesta mající významový potenciál. Tato místa nazývá Mon sémantickými ostrůvky (semantische Inseln).

²⁵⁸ Přes obtíže, na něž vzhledem ke značné flektivnosti němčiny permutační postupy narážejí, lze jejich tradici sledovat už od 17. století na příkladu básně Johanna Caspara Schadeho (1666-1698) *GOTT / du bist mein GOTT* (Ty jsi můj Bůh). In: *Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Dencker, K. P. /ed./, Stuttgart, Reclam 2002, s. 83.

²⁵⁹ „Jeder Artikulationsvorgang ist körperliche Äußerung und bereits mit Bedeutung besetzt, wenn die Aussagen vielleicht auch noch unterhalb der geläufigen Sprachebene bleiben und nicht übersetzbar sind in ein anderes als das gegenwärtige Medium.“ Mon, F.: *Artikulieren und Lesen*, in: *Nota*, München 1959, Nr. 3, s. 17. Cit. podle Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 254.

²⁶⁰ Okolnosti bezděčné sémantizace artikulační gestiky popisuje Mon takto: „Es ist faszinierend zu beobachten, wie in konsequent artikulatorisch angelegten Sprachsträngen punktuell Wortbedeutungen anschiessen und wie durch allmähliche parametrische Differenzierung, etwa indem eine Intonationskurve eingezogen oder die Stimme emotional besetzt wird, eine Gestik sich bildet, die bereits bedeutungshaft ist, ehe noch bestimmte Wortbedeutungen auftauchen.“ Mon, F.: *Texte über Texte*, s. 99 – „Je fascinující pozorovat, jak v důsledně artikulačně provedených proudech řeči krystalizují přesné slovní významy a jak pozvolnou parametrickou diferenciací se v nich ve chvíli, kdy se objevuje intonační křivka nebo je hlas emocionálně zatížen, tvoří gesto, které v sobě nese význam, nebo se dokonce vynořují určité slovní významy.“

Při procesu zvýznamnění prostého artikulačního elementu zdůrazňuje Mon úlohu recipienta, na němž v plné míře spočívá rozhodnutí, které významy povstávající z artikulačního proudu bude ve své mysli na základě dialekticky aplikovaného principu rozpomínání (Erinnerung) a očekávání (Erwartung) realizovat. Mon se tak staví proti funkcionalitě řeči vnucované společenskými nároky kladenými na jazyk a literaturu a otevírá čtenáři/posluchači volné asociační pole svobodného zažívání jazyka, skrze nějž lze setrást civilizační odcizení udržované v mysli jedince mluvními automatismy. To předpokládá aktivní roli recipienta ústící až ve spolutvorbu výsledného tvaru. Monovy artikulace lze tedy vnímat i jako radikální aplikaci recepčního přístupu v literatuře (např. kostnická škola recepční estetiky).

Zdá se, že s odstupem času si Mon přece jen uvědomil, i za přispění kritických hlasů vůči jeho poetické metodě,²⁶¹ jistou neprůhlednost a mlhavost výsledné podoby artikulací a sahá proto ke kombinované formě prezentace, při níž juxtaponuje asémantický a sémantický materiál. To je i případ uvedení skladby *Montage aus Artikulationen* '62 na pařížském festivalu Polyphonix v roce 1985, v jehož rámci deklamuje simultánně s magnetofonovou nahrávkou permutativní, plně sémantický text. Výsledný simultánní vzorec se následně díky rozdílům rychlosti přednesu, tónové výšky hlasu apod. s každou novou prezentací proměňuje.

Monovy zvukové kreace se často vzájemně doplňují s kreacemi vizuálními sestávajícími z rozbitých, demontovaných písmen, rozdrobení abecedy (podobně jako Španěl Ignacio Gomez di Liano, Ital Adriano Spatola či Francouz Jean-François Bory). V posledních letech pak od zvukové poezie takřka ustupuje a rozvíjí převážně vizuální aspekt tvorby.

Klíčové pro jeho poetiku je balancování mezi spontaneitou a vědomou realizací artikulačních pohybů, tedy jakýsi řízený tanec mluvidel (Sprechorgane). To je teoretická báze, jíž přesahuje své počáteční inspirátory z řad předválečné (opto)fonetické poezie H. Balla, K. Schwitterse a R. Hausmanna (s nímž dokonce krátce udržuje písemný styk).²⁶²

²⁶¹ Hartung, H.: *Die Artikulationen Franz Mons*, in: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*. Göttingen 1975, s. 54. Hartung označuje Monovy *Artikulationen* za chudé a nedostatečné; Riha, K.: *da Dada da war, ist Dada da*. Aufsätze und Dokumente. München-Wien 1978. Rihovi vadí jejich údajná formální a technicistní orientace. Viz Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 257.

²⁶² Podle vlastních slov Mon korespondenci přerušil z důvodu Hausmannovy silné egománie, s níž přiznával novým tvůrčím projevům v dané oblasti status pouhého plagiátu svých vlastních postupů. Viz *Interview mit Franz Mon, Tutzing, 16. 9. 1995*, in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1084.

Artikulace představují nejen jakýsi vyrovnávací pokus vůči nadvládě utilitárního užívání řeči a její racionalistické automatizace, Mon jimi zároveň realizuje své přesvědčení, že tvůrčí schopnosti dřímají v každém jednotlivci a spatřuje v nich prostředek k jejich probuzení.

Nejradikálnějším německým tvůrcem co do míry sémantické redukce je bezpochyby **Carlfriedrich Claus** (1930–1998), jediný autor zvukové poezie z NDR, jehož zvukové texty (Klangtexte) až na několik raných výjimek nezprostředkovávají žádnou přímou verbální informaci a pohybují se tak na samé hranici (příp. i za ní) toho, co lze ještě označit za literární projev. Jejich autora je tak možno označit za představitele abstraktní literatury.

Podobně jako v případě F. Mona či Wiener Gruppe (viz kap. 2.3.10.) je počátečním Clausovým úsilím na poli literárního experimentu promítnutí postupů současné hudby a výtvarného umění (montáž, izolace prvků a jejich opětovné sestavení v nových vztahových celcích) do jazyka, což ústí v již dobře známé důsledky: rozrušení syntaxe a oslabení či potlačení referenčního významu ve prospěch materiální (vizuální či zvukové) stránky poetického jazyka. Častým východiskem Clausových textů, vznikajících od roku 1951, je grafická struktura, na jejímž podkladě dochází k akustické realizaci a tím k proměně struktury fixované prostorem ve strukturu časovou.

Metodickým podkladem Clausových akustických útvarů, přijímajících v průběhu let množství autorských označení (kromě již uvedených *Klangtexte* např. i *Klang-Gebilde*, *Sprechversuche*, *Lauttexte*, *Sprechprozesse*, *Lautprozesse* aj.),²⁶³ je rozkládání slov na fonetické prvky. Defragmentované hlásky nejsou pro Clause již pouze nositelem poetického výrazu, nýbrž získávají autonomní status. Claus popisuje tento proces a s ním svázaný objev následovně:

*„Písmo není jen prostředek informace, také samo o sobě, jako prostředek o sobě, vysílá signály, strukturální informace. Téměř současně jsem si uvědomil: to samé platí pro mluvenou řeč. Také hlásky vysílají nad a pod sémantickým prahem vlastní sdělení.“*²⁶⁴

²⁶³ Přehled označení dílčích poetických žánrů C. Clause viz Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 194–199.

²⁶⁴ „Schrift ist nicht nur Informations-Vehikel, auch sie selbst, das Vehikel selbst, sendet Signale aus, strukturelle Informationen. Fast gleichzeitig wurde mir bewußt: das gleiche gilt für die Sprechsprache. Auch die Laute senden über und unter semantischen Schwelle eigene Nachrichten.“ Claus, C.: in Ramm, K.: *Die Stimme ist ganz Ohr*, Sendemansukript, s. 13–16. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 810.

Uvolněním zvuku řeči ze sémantických pout a konstitucí sdělení prostřednictvím hláskové symboliky usiluje Claus o odkrytí a zpřístupnění hudební podstaty řeči. Jeho primárním zájmem je přímé působení zvuku hlásek na lidskou psychiku a její možné ovlivnění skrze ně. Inspirací jsou mu šamanské rituální zpěvy, lamaistické mantry a extatické zpěvy australských aboriginů.²⁶⁵ S využitím poznatků fonetiky se snaží o proniknutí do oblasti vytváření řeči, jakéhosi jejího prenatalního stádia – psychické situace tvořícího, jenž znovuobjevuje spontánní artikulaci nezatíženou návyky běžné komunikace. Odvrat od přirozeného jazyka je zákonitý a nonverbální procesy, tvořící podklad běžného komunikačního procesu, zcela překrývají verbální informace. Děje se tak aktivací mluvidel a jejich uvolněním ve spontánním artikulačním průběhu.²⁶⁶

V rámci *Klangtexte* Claus rozeznává dva druhy artikulace: 1. simultánní koartikulaci, kde hlásky splývají v proudy šumu natolik, že nejsou rozeznatelné; 2. izolovanou artikulaci, při níž vystupují hlásky zřetelně odděleny ve své plné individualitě.²⁶⁷ Oba zmíněné typy jsou exemplárně zastoupeny na nahrávce *Sprechexerzitien 1959* (Mluvní cvičení 1959). První typ představuje skladba *Dynamische Koartikulation* (Dynamická koartikulace), jíž Claus pomocí vrstvení stop magnetofonu uděluje kánonickou strukturu, druhý pak *Konstellative Artikulationen* (Konstelační artikulace), v níž dochází k prosté atomizaci hlásek. Na pozadí výše zmíněných dvou základních typů lze vnímat i další skladby. Izolační charakter konstelace má např. i skladba *Turmdohlen* (Kavky ve věži, 1955/56), z jejíž výchozí věty jsou odfiltrovány konsonanty a artikulace zbylé řady vokálů je fázovým posunem navrstvena přes sebe tak, že izolované hlásky vytvářejí efekt pohybu v akustickém prostoru a skladba tím získává dynamický charakter.

²⁶⁵ Scholz, C.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 387.

²⁶⁶ To, že v případě *Klangtexte* nejde o žádné ad hoc pokusnictví zaznamenané na magnetofon, dokládá i fakt, že Claus strávil mnoho času přípravou a důkladným testováním akustických zákonitostí v různých prostředích. „Den ersten Sprechprozessen gingen viele Vorversuche u. a. in „freier“ Natur, im Wald, zwischen Felsen, unter verschiedenen klimatischen Bedingungen (Regen, Sturm, Nebel, Tag, Nacht) vorher...“ Scholz, C.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 263–264. – „Prvním řečovým procesům předcházelo mnoho pokusů, mj. ve „volné“ přírodě, v lese, ve skalách, za různých klimatických podmínek (děšť, bouřka, mlha, den, noc)...“

²⁶⁷ Claus, C.: *Klangtexte Schriftbilder*, in: NOTA. München 1959, Jg. 1, Heft 3, s. 13. Cit. podle Scholz, C.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 262.

Pozoruhodnou skladbou z hlediska obecně filozofické koncepce je *Bewußtseinstätigkeit im Schlaf* (Činnost vědomí ve spánku, 1981).²⁶⁸ Kompozice je pokusem o zachycení nonverbálního myšlení ve spánku, k čemuž Claus využívá i neurobiologických poznatků. Její struktura spočívá na kontrastu znakového systému bdělého a snícího (spícího) vědomí, jemuž analogicky odpovídá kontrast rychlosti odvíjení nahrávky. Záměr kompozice ozřejmuje Claus následovně:

„V tomto řečovém procesu (*Sprechprozess*) jsem si vyzkoušel přepnutí do plynulé oblasti pulzace pod jazykovými světy. Mezi schopností řeči v bdělém stavu a ve spánku se nachází na obě strany široce otevřený pre- a post-verbální potenciál blábolení.“²⁶⁹

Skladba má podle Clause sloužit i jako výzva posluchači k plnému uvědomění si elementárních pohybů mluvidel a působení spontánně artikulovaných hlásek na jeho citění a psychiku.

Obdobně recepčně-psychologický charakter má i rozsáhlá kompozice *Lautaggregat* (Hláskové ústrojí, 1993), sestávající z 32 různě dlouhých mluvních aktů, jež zkoumá schopnost lidského sluchu lokalizovat zdroj zvuku v prostoru. Claus v ní spojuje mluvní a autorecepční akt v jeden komplex a tematizuje vliv podprahově vnímaných akustických energií a pulzací na lidský organismus a duši. Klaus Ramm v této souvislosti zdůrazňuje motiv nekontrolovatelného existenciálního ohrožení, jemuž je jedinec vystaven, opustí-li přirozený jazyk a vydá-li se cele všanc neurologickým zákonitostem artikulačního procesu.²⁷⁰ Snaha zjistit, co vězí za či před konvenčně přijatou hotovostí přirozeného jazyka vede skrze jeho radikální opuštění.²⁷¹

²⁶⁸ Skladba vznikla v roce 1981, poprvé byla veřejně předvedena 24.5. 1982 a v roce 1987 vyšla na *Lautpoesie. Eine Anthologie*. Scholz, Ch. (ed.), Obermichelbach 1987. LP.

²⁶⁹ „Ich erprobte mit dem Sprechprozess einige Möglichkeiten des Umschaltens auf die fließende Pulsationszone unter den Sprachwelten. Zwischen Sprachtätigkeit im Wachen und Sprachtätigkeit im Schlaf findet sich das nach beiden Seiten hin offene prä und postverbale Potential des Lallens.“ Claus, C.: *Notiz zu Bewußtseinstätigkeit im Schlaf*, s. 5. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 829.

²⁷⁰ „Das ist sozusagen die wirkliche Herausforderung des Lautaggregats, nicht die fehlende Verbindlichkeit, das Verlassen der natürlichen Sprache, sondern diese kaum zu kontrollierende existentielle Bedrohung.“ Ramm, K.: *Die Stimme ist ganz Ohr*, s. 16. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 829. – „To je takřikajíc skutečná výzva mluvidel, nikoliv nesplnění povinností nebo opuštění přirozeného jazyka, nýbrž toto stěží kontrolované existenciální ohrožení.“

²⁷¹ „Die erlernte natürliche Sprache, unsere Muttersprache, das Verständigungsmittel ermöglicht zwar Verständigung, schaltet sich aber immer als etwas Fremdes zwischen dem, was ich mitteilen will, und dem

V komentáři ke svým *Lautprozesse* se Claus dotýká psychofyzické koncepce svých zvukových kreací, v nichž je aktuální skutečnost těla spojena s emocionální stránkou v aktu tvůrčí autorecepce a sebekontroly.

„*Pokouším se o spojení vnitřní tělesné situace s tzv. „emocionálnem.“ V tomto řečovém procesu se vynořují emoce, strach, dokonce strach ze smrti, agrese, o nichž jsem dřív vůbec nevěděl...Proniknutí do oblasti nejistoty...Experiment s nejistým výsledkem.*“²⁷²

Jako permanentní sebeexperiment při zakoušení existenciálně-emočních mezí lze nakonec chápat i celé Clausovo dílo.

Velmi pozoruhodný je i společensko-politický rozměr Clausova experimentálního díla. Jako občan NDR byl vystaven nejen ignoranci oficiálních literárních kruhů, ale naopak i intenzivnímu zájmu STASI, která, kromě vzorného třídění zahraniční korespondence, soustavně sledovala a oceňovala i jeho tvorbu. Tak byl např. v *Lautprozesse* spatřen nezvratný důkaz Clausovy subverze a poskytování tajných informací třídnímu nepříteli. Obsah těchto zpráv se však přes veškeré úsilí dekodovat nepodařilo.²⁷³

Po sjednocení Německa se Claus dočkal mnoha ocenění a o jeho životním díle vzniká několik rozhlasových a filmových dokumentů.²⁷⁴ Během první poloviny 90. let navíc v rámci výstav svého grafického díla pořádá s K. Rammem živé komponované pořady sestávající z rozhovorů o experimentální poezii a čtených ukázek z jeho zvukových básní.

Empfänger ein. Das war auch einer der Ausgangspunkte zum radikalen Verlassen.“ Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 813. – „Osvojený přirozený jazyk, naše mateřština, dorozumivací prostředek sice umožňuje dorozumění, stále znovu však vstupuje jako něco cizího mezi to, co chci sdělit, a příjemce sdělení. To bylo ostatně i jedno z východisek onoho radikálního opuštění.“

²⁷² „*Ich versuche eine Vermittlung zwischen der internen körperlichen Situation mit dem sogenannten „Emotionalen“. Im Sprechprozeß entstehen Emotionen, Ängste, auch Todesängste, Aggressionen, von denen man vorher nichts wußte...Vordringen in Bereiche der Unsicherheit...Experiment mit ungewissen Ausgang.*“ Claus, C.: *Aurora. Spachblätter, Experimentalraum Aurora, Briefe*. Berlin, Gerhard Wolf Janus Press 1995, s. 179–180. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 822.

²⁷³ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 831.

²⁷⁴ Filmové dokumenty *Carlfridrich Claus im Gespräch mit Klaus Werner* (režie R. Wakonigg, 1990), *Carlfridrich Claus im Gespräch* (režie H. Wittig, 1990) a *Menschliche Existenz als Experiment* (režie H. Wittig, 1997); rozhlasové pořady *Wer ist im Moment ich - das Lebensexperiment des Künstlers Carlfridrich Claus* (Anne König a Ulf Köhler, MDR 2000) a *Wortlärm zerreißt die Stille - Die Lautexperimente des Carlfridrich Claus* (Florian Neuner / Carolin Naujocks, ARD 2004).

2.3.10. Wiener Gruppe: Gerhard Rühm. Ernst Jandl.

Počátkem 50. let se ve Vídni ustavuje volné sdružení avantgardních umělců později známé jako *Wiener Gruppe* (Viedeňská skupina). Tvořili ji Gerhard Rühm (původním povoláním hudební skladatel), architekt Friedrich Achleitner, jazzový hudebník Oswald Wiener a básníci H. C. Artmann a Konrad Bayer. Poetika skupiny je tak od počátku charakterizována nejen heterogeností uměleckých východisek v rámci poetické tradice (barokní poezie, expresionismus, dadaismus, surrealismus), ale i silným mezižánrovým aspektem tvorby, projevujícím se v úsilí aplikace metod moderního výtvarného umění a hudby na oblast poezie.

Podobně jako B. Gysin (viz jeho výrok o padesátiletém zpoždění literatury za výtvarným uměním) usiluje i **Gerhard Rühm** (1930) „*přivést poezii ke stavu vědomí malířství a hudby*“²⁷⁵ a otevřít jí tak skrze její materialitu nové možnosti vyjádření. Materiálním aspektem mluvené řeči je podle Rühma hláska, která, zbavena pojmově-sdělovací funkce, je základním stavebním prvkem zvukové kompozice.

„bylo by třeba...přestat ve zvukových básních pracovat s pseudoslovy a slabikami a místo toho vycházet od konkrétní hlásky jako základní jednotky.“²⁷⁶

Rühmovy zvukové kompozice jsou zvukovými obrazy tvořenými z vokálů a konsonantů, v nichž jsou uplatňovány hudební parametry (tempo, barva a intenzita hlasu, výška tónu). Rühm při potlačení pojmovosti řečové artikulace zdůrazňuje její emocionální a expresivní aspekt uspořádání hlásek, který nazývá zvukovým gestem (*Lautgeste*). Zvuková gesta, ačkoliv neoperují s prostředky verbální sémantiky, jsou schopna navodit představu situace a psychického stavu, v níž se mluvčí nachází a neztrácí tak zcela svoji referenční funkci (viz dále pojem parasémantiky).

Pro Rühmovu tvorbu je od počátku příznačná tendence jazykové redukce. Jeho skladby sestávají často jen z exploze několika hlásek. Tento redukcionalismus je jedním z charakteristických rysů celé poválečné experimentální poezie (např. ideogramy a konstelace konkrétní poezie). Pomineme-li *atemgedicht* (Dechová báseň, 1954) demonstrující základní podmínku lidské řeči, dochází redukce jazykového materiálu nejvyššího stupně v *so lange wie*

²⁷⁵ „...die Dichtung auf den Bewußtseinsstand der modernen Malerei und Musik zu bringen“ Scholz, C.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 235.

²⁷⁶ „(man) sollte...in der lautdichtung nicht mehr mit pseudowörtern oder silben arbeiten. sondern vom einzellaut als letzter elementarer einheit ausgehen.“ Interview mit Gerhard Rühm, München, 1. 5. 1995, in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 771.

möglich (Tak dlouho jak jen možno, 1962, akustická realizace 1988). Kompozice sestává z jediné hlásky „a“, jejíž artikulace je co možná nejvíce prodlužována, dokud s postupujícím ubýváním dechu nezanikne v chroptění. Asémantické východisko tak přechází ve zvukové gesto nesoucí smysl celé skladby.

Fonetická báseň *gebet* (Modlitba, 1954) je založena na opakování sledu samohlásek (a, a, u, e, e, o, i), k nimž přistupují kombinatoricky jednotlivé souhlásky. Skladba je dokladem napětí mezi vědomou hláskovou konstrukcí (vokální schéma) a nevědomými impulsy (volná kombinatorika konsonantů), která je příznačná pro celou Rühmovu tvorbu.

Emocionalita zvukového gesta přichází ke slovu i v dalších básních. V *expressionen* (Exprese, 1952–53, nahrávka 1988) se verbálně sémantické sdělení usiluje prodat k vyjádření, ale paroxysticky se zastavuje vždy těsně před tím, než může vzbudit obsahové asociace. V *hymne an lesbierinnen* (Lesbické chvalozpěvy, 1956, nahrávka 1975) pracuje Rühm s psychologií výrazu a využívá kontrastu hlasových poloh pro evokaci různých psychických rozpoložení. Radiofonické zpracování v rozhlasovém studiu umožnilo manipulaci výšky tónu jednotlivých promluv, jejich reverzní chod a následné synchronní odvíjení. Podstatně skromnějších možností mohl Rühm využít při pozvání do libereckého studia v roce 1969 – jediným dostupným technickým prostředkem manipulace záznamu byl údajně střih.²⁷⁷ Vzniklá kompozice *zensurierte rede* (Cenzurovaná řeč; viz CD 2/15) ho využívá v plné míře, neboť jí představuje vlastní kompoziční prvek.

*„pokoušel jsem se charakter cenzury nejen popsat skrze slovní význam, ale i formálně a materiálně, a tím i esteticky demonstrovat. chtěl jsem, aby samotné zásahy cenzury do promluvy a vůči mluvčímu bylo možno bezprostředně cítit. proto jsem vyšel z mluvené řeči, kterou jsem na magnetofonovém pásku zkomolil [...] a z každého slova až na artikulační náběh a závěr vystříhl všechny hlásky.“*²⁷⁸

Výchozím materiálem je čeština, jejíž fonetické a intonační příznaky jsou však oproti Rühmovu tvrzení, že ji učinil zcela nerozpoznatelnou, místy patrné. Její nesrozumitelnost

²⁷⁷ Scholz, C.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 243.

²⁷⁸ „ich versuchte darin, das wesen der zensur nicht nur bedeutungsmäßig zu umschreiben, sondern formal und materiell, eben ästhetisch zu demonstrieren. ich wollte die eingriffe der zensur an der sprache und am sprecher selber sinnlich und direkt spürbar machen. daher bin ich von einer gesprochenen rede ausgegangen und habe sie auf dem tonband verstümmelt [...] aus jedem einzelnen wort wurden alle laute bis auf anlaut und auslaut herausgeschnitten“ Rühm, G.: *zu meinen auditiven texten*, in: *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Schöning, K. (ed.), s. 51–52..

nicméně plně postačuje k vyjádření skutečnosti, že cenzura se neomezuje na jeden konkrétní jazyk, ale byla, je a bohužel patrně i bude jevem všeobecně platným.

Specifickým přínosem Wiener Gruppe jsou tzv. *dialektgedichte*. V polovině 50. let objevují F. Achleitner, H.C. Artmann a G. Rühm zvukovou rozmanitost vídeňského dialektu a spatřují v ní nové pole působnosti.

*„pro moderní poezii jsme objevili dialekt. to, co nás na něm nejvíce zajímá, je jeho zvukové bohatství (zvláště u vídeňštiny), které pro každou výpověď nachází typické nuance.“*²⁷⁹

Následují pokusy o co nejpřesnější fonetický zápis mluvené řeči, o co nejjemnější odstínění artikulovaného slova, které se tak stává konkretizovaným objektem, poskytujícím však zároveň množství překvapivých zvukových asociací.

Živé akustické realizace *dialektgedichte* působí značné pozdvižení, které si nezádá s dadaistickými večery. Publikum je zpravidla pobouřeno, a tak jsou kupř. po scénickém provedení *hosn rosn baa* v prosinci 1959 (!) autoři rozzuřenými diváky nazváni hanbou kultury a posíláni do plynových komor. Nejstarší nahrávka společného vystoupení F. Achleitnera, H. C. Artmanna a G. Rühma *Lesung von Dialektgedichten aus dem Band „hosn rosn baa“* (Čtení básní v dialektu ze svazku *hosn rosn baa*) byla vydána roku 1959 na zvukové fólii.

Formu *dialektgedichte* Gerhard Rühm rozvíjí od poloviny 50. let tak, že z vídeňského dialektu mnohdy ponechává pouze jeho fonetický vzorec a jeho tón a obohacuje ho o abstraktní prvky, čímž dochází k napětí mezi konkrétním a abstraktním. Tak vzniká osobitá forma „*imaginäre dialektgedichte*“²⁸⁰ příznačná právě pro Rühmovo hudební cítění materiality mluveného jazyka.

²⁷⁹ „wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt. was uns am dialekt interessiert, ist vor allem sein lautlicher reichum (besonders im wienerischen), der für jede aussage die typischen nuancen findet.“ Rühm, G.: vorwort, in: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen.* G. Rühm (ed.), Reinbek bei Hamburg 1969, s. 7. Cit. podle Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 239.

²⁸⁰ Akustické realizace první části *wiener lautgedichte* s názvem *rede an österreich* (Hovory k Rakousku) vyšla na LP *Gott schütze Österreich durch uns* (Bože ochraňuj námi Rakousko), Berlin, Klaus Wagnebach 1974.

V básních s Wiener Gruppe úzce spřízněného²⁸¹ **Ernsta Jandla** (1925–2000) se snoubí tradice s inovačními tendencemi. Jandl vnímá básnickou tvorbu jako uskutečňování osvobozujícího aktu, v jehož rámci jsou nabourávány zažitě stereotypy užívání jazyka, rozrušovány rigidní gramatické struktury a řeč se tak vrací k prvotní kreativě, do fáze osvojování si jazyka.²⁸² Výsledkem jsou „autonomní básně“, kterým jejich autor odnímá nejprve větnou strukturu, vzápětí rozbíjí i slova, která zbavuje významů vnucených jim okolním světem a osvobozuje z jejich pout hlásky, v nichž spatřuje elementární materiál poezie.

I v těchto *Lautgedichte* navazujících na Hausmannovy a Schwittersovy postupy však Jandl usiluje zachovat jistou významotvornou stopu. Vyrůstá tak role symboliky hlásek umožňující vyvolání významových asociací u recipienta, díky níž je zmírňována zásadní abstraktnost čistě hláskové instrumentace. Tak např. v básni *im reich der toten* (V říši mrtvých, 1968) usměrňuje sled hlásek spolu s titulem asociační proud způsobem, který má podle autora evokovat konkrétní lexikální jednotky spjaté s tématem.

Jiným druhem *Lautgedichte* jsou básně rozvíjející ballovskou linii „*Verse ohne Worte*“, v nichž jsou hlásky a slabiky uspořádány do podoby slov, která však řeč pouze imitují a tím rovněž poskytují prostor pro asociační procesy. Mezi oběma typy je však velmi plynulá hranice a často dochází k míšení obou kompozičních postupů.

Od *Lautgedichte* odlišuje Jandl *Sprechgedichte*, vlastní autorskou formu, jejíž vznik v roce 1957 je podle jejich tvůrce odpovědí na abstraktnost²⁸³ mnohých Rühmových básní.²⁸⁴

²⁸¹ V básni *verwandte* (Příbuzní) vyjadřuje Jandl pomocí příbuzenských metafor svůj poměr k Wiener Gruppe. „*der vater der wiener gruppe ist h. c. artmann / die mutter der wiener gruppe ist gerhard rühm / die kinder der wiener gruppe sind zahllos / ich bin der onkel.*“ Ernst Jandl. *Texte, Daten, Bilder*, text na zadní straně obálky. – „otcem vídeňské skupiny je h. c. artmann / matkou vídeňskou skupiny je gerhard rühm / děti vídeňské skupiny jsou nesčetné / já jsem strýc.“

²⁸² „*wir haben Jahre gebraucht um sprechen zu lernen, und dann haben wir alle Lust und alle Mühe dieses Lernen vergessen und unseren Erfolg, es jetzt tun zu können, zu einer Gewohnheit für das ganze Leben gemacht.[...] In der Poesie brauchen wir alles, woran wir uns nicht gewöhnt haben.*“ Jandl, E: *Mitteilungen aus der literarischen Praxis*, in: týž: *die schöne kunst des schreibens*. Darmstadt und Neuwied 1983, s. 80. Cit. podle Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 389. – „potřebovali jsme několik let, než jsme se naučili mluvit, ale pak jsme všechnu radost a všechno úsilí tohoto učení zapomněli a náš úspěch, s nímž to teď zvládáme, jsme učili zvyklostí. [...] V poezii potřebujeme vše, na co jsme si nezvykli.“

²⁸³ Podle Scholze Jandl svým označením Rühmových básní za abstraktní přehlíží expresivitu Rühmova zvukového gesta (*Lautgeste*). Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 269.

Jandl v nich usiluje o spojení verbálně sémantického podkladu s artikulačními a fonetickými charakteristikami řeči. Ačkoli je jejich znění zpravidla velmi přesně písemně fixováno, jsou *Sprechgedichte* bezprostředně vázány na konkrétní hlasový projev, vyžadují akustickou realizaci, skrze niž teprve se manifestuje jejich výsledná podoba.

I na této rovině formálního odlišení však platí, že mnohé básně jsou smíšenými formami, v nichž se uplatňuje jak verbálně sémantický aspekt, tak i instrumentace hláskového materiálu. Nejvhodnějším příkladem je proslulá báseň *schtzngrmm* (viz CD 2/16). Lexikálním podkladem kompozice je slovo Schützengraben (střelecký zákop), které Jandl zbavuje vokálů a v takto zhuštěné artikulaci jeho sémantický potenciál konfrontuje s čistě zvukovými prvky. Kvílení, zlověstné syčení a výbuchy konsonantů v Jandlově autorském přednesu zpřítomňují úzkost jednotlivce i neodbytnost okolních hrůz válečného běsu neskonalé sugestivněji, než by toho bylo možno dosáhnout tradičními diskursivními či popisnými prostředky.

Klíčovým faktorem Jandlovy tvorby je scénická prezentace básní. Jandl sám v této souvislosti výslovně podotýká: „*Má čtení jsou teď mémi básněmi.*“²⁸⁵ Již první vystoupení zkrájí 60. let, kdy si o publikaci svých textů mohl nechat jen zdát, vzbudila pozornost zejména mladého publika, zároveň však v provinčním rakouském prostředí vyvolala negativní reakce tamních kulturträgerů, kteří odmítají přiznat *Sprechgedichte* status básnických textů. Průlomová experimentální sbírka *laut und luise* (1966) tedy vychází v Německu, o dva roky později následována zvukovou verzí a další sbírkou *Sprechblasen*. Ve stejné době se Jandl také stává atrakcí mezinárodních festivalů, což místy vzbuzuje nelibost jiných básníků.²⁸⁶

Vybaven výraznou dikcí spoléhá Jandl výhradně na vlastní vokální prostředky, technická manipulace básnické řeči mu je cizí. Jeho doménou je hra s morfofonetickou

²⁸⁴ „*Durch diese Gedichte wie diese auf höchste erregt, konterte ich mit Sprechgedichten. Man mußte, auch wenn man derart radikal voring, auf Bedeutung nicht völlig verzichten.*“ Jandl, E.: *Das Öffnen und Schließen des Mundes*. Darmstadt und Neuwied 1985, s. 28. Cit podle Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 268-269. – „Básněmi jako je tato jsem v nejvyšším rozrušení kontroval *Sprechgedichte*. I při podobně radikálním postupu není namístě se zcela vzdávat významu.“

²⁸⁵ „*Meine Vorlesungen, jetzt, sind meine Gedichte.*“ Jandl, E.: *Das Öffnen und Schließen des Mundes*. Darmstadt und Neuwied 1985, s. 117. Cit podle Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 270.

²⁸⁶ Podle Chopina vyčítá R. Hausmann Jandlovi, že jeho stará mluva z vulgarizovala fonetickou báseň. Isoovo nařčení Jandla z plagiátorství nepřekvapuje už vůbec. Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 169.

stránkou slov, přičemž jsou variačními a onomatopoickými postupy odkrývány nečekané významové souvislosti, které často ústí až v nonsens. Jandlova poetika je nesena podivuhodnou ambivalencí. Destruuje slova smíchem, z něž tu a tam nenadále zavane duch úzkosti, slučuje v sobě humor, ironii a rozpustilé veselí s existenciální závažností až metafyzickým děsem.

2.3.11. Konkrétní poezie jako východisko (B. Cobbing a A. Lora-Totino)

Konkrétní poezie rozštěpila svým příklonem k materialitě jazyka doménu poezie na dvě hlavní formálně prezentační oblasti. Teoretický koncept *verbivocovisual*²⁸⁷ brazilské skupiny Noigandres přisuzuje jazykovému znaku potenciální komplexnost, která se však v daných projevech projevuje zdůrazněním buď vizuálního, nebo akustického aspektu²⁸⁸ (o jejich vztahu viz kap. 3.3.). Distribuce těchto aspektů jazykové matérie v konkretistické praxi je však od počátku asymetrická. Jednoznačná dominance vizuálního prvku v dílech konkrétních básníků, na niž mohla mít zčásti vliv i nižší dostupnost záznamové technologie, začíná být vyvažována až v první polovině 60. let, kdy dochází k prvním pokusům o akustickou transformaci či interpretaci vizuálních konkrétních básní.

Z konkretistických pozic vycházejí v polovině 60. let i první zvukové básně Brita Boba Cobbinga (*ABC in Sound*) a Itala Arriga Lory-Totina (*Fonemi*), kterým lze v kontextu poválečné produkce zvukové poezie v daném jazykově-kulturním prostředí přisoudit zakladatelskou roli. Zároveň je však u obou přibližně od přelomu 60. a 70. let patrná tendence k opuštění úzce konkretistické poetiky a rozšíření výrazového spektra jejich poezie.

2.3.11.1. Concrete Sound Poetry (Bob Cobbing)

Žánrové vymezení zvukové poezie na britských ostrovech má oproti kontinentálnímu úzu své zvláštnosti. Již sám termín *sound poetry*, vstupující do uměleckého a literárního

²⁸⁷ O konceptu *verbivocovisual* dále v kap. 3.3. Viz též Augusto, de Campos – Décio Pignatari – Haroldo de Campos: *Plano piloto para Poesia concreta*, in: *Teoria da Poesia Concreta*, s. 154–56.

²⁸⁸ Podobným směrem překvapivě míří už Šaldovy prorocké úvahy o poezii budoucnosti: „*Ostatně snad brzy rozvětví se poesie na dvě větve: poesie pro zrak a poesie pro sluch. Báseň pro sluch bude musit jinak vypadat než báseň pro oko.*“ Šalda, F. X.: *O nejmladší poezii české*, s. 84. Kontury této separace jsou pochopitelně ještě zastřené.

kontextu prostřednictvím E. Jolase během třicátých let jako ekvivalent Ballova označení *Lautgedicht*²⁸⁹, se svému původnímu uzkému ohraničení během 60. let vymyká a v porovnání s ostatními obecnými termíny (kromě *Lautgedichte* či *Lautpoesie* ještě *poésie sonore*, *poesia sonora*) vykazuje jistou extenzionální otevřenost a definiční neostrost a v extrémních pojetích zahrnuje všechny orálně řečové aktivity na poli literatury, hudby či divadla.

Britští zvukoví básníci jsou známí svou zdrženlivostí vůči pokusům o přesnější definiční uchopení poetických postupů,²⁹⁰ propracovaný teoretický aparát německé experimentální poezie je jim cizí. Zvuková poezie je pro ně zpravidla jen jedním aspektem tvůrčí praxe a od začátku vystupuje v úzkém sepětí s vizuálním aspektem.

Za předchůdce konkretistických tendencí ve vztahu ke zvukově kompoziční stránce řeči lze v britské literatuře považovat prerafaelitského básníka Charlese Swinburna, jenž upřednostňoval slova na základě jejich zvukové hodnoty před jejich významovou stránkou,²⁹¹ a především programovou báseň Wyndhama Lewise *The Song of the Militant Romance* (Píseň o válečném dobrodružství, 1940), v níž vyzývá k rozdrčení věty a odstranění syntaxe v básnickém jazyce. Přímé impulsy pro britskou zvukovou poezii přinášela od počátku 60. let tvorba konkretistů Johna Furnivala, Iana Hamiltona Finlaye a zvláště Doma Sylvestra Houédarda.

Z konkretistické poetiky vychází i dílo ústřední osobnosti britské *sound poetry* **Boba Cobbinga** (1920–2002). Jeho první pokusy v oblasti vizuální poezie – monotypické básně s využitím psacího stroje – pocházejí údajně již z roku 1942 (!);²⁹² první zvukové básně,

²⁸⁹ Podle L. Wendta je nejstarší výskyt termínu *sound poetry* spojen s překladem Ballových básní Eugènem Jolasem (Hugo Ball: *Sound Poems*, Transition 25, Paris, Shakespeare & Co. 1936.) Wendt, L.: *Vocal Neighborhoods: A Walk through the Post-Sound Poetry Landscape*, s. 68. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 173.

²⁹⁰ Opět je nutno připomenout Cobbingův výrok (viz kap. 1.3 a pozn. 20): „*What is important is what is done, not what it is called. It is useful to have a generally accepted terminology, but this has so far proved impossible.*“ Cobbing/Mayer: An Interview with Bob Cobbing concerning concrete poetry. London 1978, s. 59. Cit.: podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 72–73. Na obdobnou obtíž při žánrové definici vlastní tvorby naráží i Lawrence Upton v rozhovoru s Martinem Spinellim v rozhlasové sérii o experimentální rozhlasové tvorbě Radio Radio. K poslechu na http://www.ubu.com/sound/radio_radio/upton.html.

²⁹¹ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 225.

²⁹² Mottram, E.: *a prosthetics of poetry; the art of bob cobbing*, London, Writers Forum 1974, s. 106. Viz Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 628.

třebaže stále ještě fixované médiem papíru, podle jeho vlastních slov z roku 1954.²⁹³ V souvislosti se zvukovou poezií se Cobbing výslovně odvolává na Fahlströmův manifest *Håtilla ragulpr På fåtskliaben* (1954),²⁹⁴ jenž se na rozdíl od ostatních programových konkretistických deklarací²⁹⁵ primárně vztahuje ke zvukovému aspektu konkrétní literatury. Propojení zvukové a konkrétní poezie potvrzuje i Cobbingův autorský termín *concrete sound poetry*.

Patrně rozhodující impuls pro Cobbingovu aktivitu v oblasti zvukové poezie přineslo vystoupení H. Chopina a B. Heidsiecka na londýnské výstavě *Between Poetry and Painting* v roce 1965.²⁹⁶ Cobbing si začíná plně uvědomovat možnosti, které poskytuje magnetofon, a spatřuje v něm jedinečný nástroj pro znovuoživení lidského hlasu a demonstraci jeho tělesné podstaty skrze spektrální analýzu.

²⁹³ *Ode to Gravity*, KPFA, 20. 9. 1972. Rozhovor Ch. Amirkhaniana s Bobem Cobbingem. K poslechu na www.radiom.org.

²⁹⁴ „My type of poetry freely follows the line of Öyvind Fahlström of Sweden, who in 1953, earlier than Gomringer and the Brazilian concrete poets, wrote the manifesto concerned with the 'intuitive logic of likeness, of sympathetic magic' stemming from the sound of words, and with rhythm as the 'the most elementary, physically grasping' aspect of poetry, as well as of music, relating as it does to bodily functions, breathing, pulsing of the blood, ejaculation.“ Komentář na zadní straně LP *Experiments in Disintegrating Language Konkrete Canticle*. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 641. – „Má poezie volně sleduje linii Öyvinda Fahlströma ze Švédska, který v roce 1953, dříve než Gomringer a brazilští konkretisté, napsal manifest týkající se „intuitivní logiky podobnosti, magie souladu“, pocházející ze zvuku slov, a rytmu jakožto „nejzákladnějšího, fyzicky hmatatelného aspektu poezie (a také hudby), vztahujícího se k tělesným funkcím, dechu, pulsování krve, ejakulaci.“

²⁹⁵ Belloli, C.: *Testi-poemi murali*, Edizioni Erre, Milano, 1944; Gomringer, E.: *vom vers zur constellation. Zweck und form einer neuen Dichtung*, Augenblick 2/1955; de Campos, A.: *poesia concreta*, Noigandres 2, 1955.

²⁹⁶ „I think what really starts me off was a visit from France by Henri Chopin and Bernard Heidsieck. In 1965 they did performances at the London Institute of Contemporary Art (the ICA). I'd been toying with the idea of doing something along those lines myself, but visit prompted me to work on my ABC in Sound, which was the first satisfactory sound poem that I did.“ Interview mit Bob Cobbing, London, 1996 (Rolf Ahmann a Andrea Lentz), in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1064. – „Myslím, že to, co se mnou opravdu pohnulo, byla návštěva Henri Chopina a Bernarda Heidsiecka z Francie. V roce 1965 vystupovali na London Institute of Contemporary Art (ICA). Již předtím jsem si pohrával s myšlenkou, že se pokusím o něco podobného, ale tato návštěva mě přiměla k práci na mé Abecedě ve zvuku, první uspokojivé zvukové básni, kterou jsem stvořil.“

„Vynález magnetofonu umožnil zpomalit a zkoumat lidský hlas, což vedlo k jeho znovuoobjevení, [...] k novému pojetí orality poezie, k novému vzrušujícímu vědomí fyzické a emoční síly a jemnosti poezie.“²⁹⁷

Téhož roku je Cobbing je pozván do BBC, kde nahrává *ABC in Sound* (Abeceda ve zvuku, 1965; viz CD 2/17), první významnější zvukovou kompozici. Podkladem mu je jeho stejnojmenný básnický cyklus, v němž je grafická forma jednotlivých hlásek uváděna ve vztah s jejich zvukovým potenciálem. Toto spojení později propracovává ve vlastní notační systém, v němž kromě jazykových znaků používá i znaky čistě vizuální povahy. Vztah vizuálního a zvukového prvku v rámci *concrete sound poetry* Cobbing vidí následovně:

„Vizuální poezie je plánem, zvuková poezie impulsem; vizuální poezie je partiturou a zvuková poezie skutečnou hudbou k tanci.“²⁹⁸

Jako partitura přitom může sloužit takřka vše, co je strukturováno a fixováno hmotou plochy (znaky na papíře, vzorky na listí či na kamení atd.).

Tato metoda přichází ke slovu zejména po roce 1970, kdy se těžiště Cobbingovy tvorby, po krátkém období koncen 60. let ve fylkingenském nahrávacím studiu, kde vznikají zvukově komplexní kompozice *Chamber Music* (Komorní hudba, 1968), *Whisper Piece No. 4: Whississippi* (Šeptaná skladba č. 4: Whississippi, 1969) a *As Easy* (Tak jednoduché, 1970), přesouvá směrem k živým vystoupením. Ta mají často podobu kolektivní performance. Prvním trvalejším seskupením byl *Konkrete Canticle* (kromě Cobbinga ještě básnířka Paula Claire a hudebník Michael Chant, později nahrazený Billem Griffithsem), jehož první vystoupení 16. 7. 1971 přineslo zpracování Cobbingových básní *Ga(il s)o(ng)* (Píseň Gail), *Suesequence* (Sekvence Sue), *A Sandwich Poem* (Báseň-sendvič) a *Hymn To The Sacred Mushrooms* (Chvalozpěv na posvátné houby), jež jsou permutacemi z hlásek jmen autorových přátel či (v posledním případě) jmen hub v různých světových jazycích. Cobbing se zde ocitá v blízkosti Gysinových permutačních postupů, jehož sám v této souvislosti zmiňuje.²⁹⁹ Z

²⁹⁷ „The invention of the tape recorder allowed the human voice to be slowed down and studied, leading to a rediscovery of voice, [...] leading to a new understanding of the orality of poetry, leading to a new exciting awareness of poetry's physical and emotional power and subtlety.“ Stereo Headphones, no. 8-9-10, 1982, Zurbrugg, N. (ed.), s. 78. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 645.

²⁹⁸ „Visual poetry is the plan, sound poetry the impulse; visual poetry the score and sound poetry your actual music for dancing.“ Cobbing, B.: *Music for Dancing*, in: Stereo Headphones, 4, 1971. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 632.

²⁹⁹ „...he [= Bob Cobbing, P.J.] also mentions Brion Gysin's ability to compose and perform permutational works without basically necessary electronics, although he can transform the work on tape. It is a matter of

dalších skupinových projektů jmenujme ještě seskupení *AbAna* (BC, David Toop a Paul Burwell) rovněž z počátku 70. let, duo *Birdyak* (BC a Hugh Metcalfe) z konce 80. let nebo společná vystoupení s L. Uptonem (série *Domestic Ambient Noise*) a jinými.

Při vícehlasých skupinových vystoupeních ustupuje prvek modulace hlasu prostřednictvím magnetofonu výzkumu a praxi nových hlasových technik, které by umožnily pevnější bezprostřední kontrolu nad zvukovými aspekty artikulovaného výrazu. Výchozí materiál (zpravidla vizuální partitura nezřídka spočívající na matematické struktuře) představuje signál k akustické, tělesné realizaci a je konfrontován s duchem kolektivního extatického rituálu. Dochází k propojení konkrétní poetiky s fyzickým, neboť konkrétní znamená pro Cobbinga především návrat k fyzickému rozměru řeči.

„Konkrétní poezie je pro mě návratem k důrazu na fyzickou strukturu jazyka – znak tvořený hlasem a symbol tohoto znaku na papíře nebo na jiném materiálu ve vizuální formě.“³⁰⁰

Později je toto pojetí podpořeno propracovanou choreografií, jejímž účelem je propojení pohybů těla a zvuku. Choreografie tak představuje jakýsi prostorový parametr textové partitury [např. v *Three Poems for Voice and Movement* (Tři básně pro hlas a pohyb, 1971)]. Strukturaci pohybu při živých vystoupeních rozvádí Cobbing ve studii o pohybu *Principles of Movement* (Teoretické základy pohybu, 1978).

Samostatnou kapitolou je Cobbingova publikační a organizační činnost. V roce 1963 zakládá *Writers' Forum*. Spolek kromě vydavatelské činnosti (do roku 2002 přes 1000 publikací) organizuje workshopy, kde je poskytnut prostor básníkům k veřejné prezentaci svých děl. Fyzická přítomnost na scéně nemá být předmětem kritické reflexe literárních teoretiků, ale především autoregulačním a evolučním faktorem samotného autora.³⁰¹

mathematical precision of word order plus the vocal control of meaning plus some kind of electronic notation or registration.“ Mottram, E.: *a prosthetics of poetry; the art of bob cobbing*, London, Writers Forum 1974, s. 114. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 650. – „(Cobbing) také zmiňuje schopnost Briona Gysina skládat a přednášet permutační texty bez nutnosti použití elektroniky, třebaže tyto texty může převést i na pásek. Jde tu o matematickou přesnost slovosledu plus vokální kontrolu významu plus určitý druh elektronického zápisu a záznamu.“

³⁰⁰ „Concrete poetry is for me a return to an emphasis on the physical structure of language – the sign made by the voice, and the symbol for that sign made on paper or in other material and visible form.“ Harwood. L.: *Bob Cobbing*, in: *Bob Cobbing & Writers' Forum*, Ceolfrith 26, 10/1974, s. 7. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 640.

³⁰¹ K tomu Cobbing: „The point about criticism is that it is frequently wrong. I think one can dispense with it and learn through example. [...] people read their work out loud and they learn by performing it whether it's any

V Cobbingově akustické tvorbě se pojí úsilí vrátit poezii skrze fyzickou skutečnost hlasu a těla její vlastní podstatu („*Učinit báseň více sebou samou*“)³⁰² s vírou v *sound concrete poetry* jakožto unikátní prostředek komunikace, „*který je bezprostřednější a poctivější než např. hlas současné politiky nebo náboženství...*“³⁰³ Ve svém zápalu jde dokonce tak daleko, že ve zvukové poezii spatřuje sekularizovanou formu náboženství.³⁰⁴

Mnohotvárné a nesnadno uchopitelné Cobbingovo dílo bylo prezentováno v rámci retrospektivní výstavy *Make Perhaps This Out Sense Of Can You* v pennsylvánském Van-Pelt Dietrich Library Center v říjnu 2007.

2.3.11.2. Fonemi. Poesia liquida. Poesia ginnica. Intonazione (A. Lora-Totino)

Ve stejné době, kdy vznikají první Cobbingovy zvukové konkrétní básně, podniká v Itálii první zvukové experimenty i **Arrigo Lora-Totino** (1928). Mohl přitom navazovat na nepoměrně bohatší a hlubší domácí tradici nežli Cobbing. Futuristické dědictví je i po druhé světové válce v kontextu italské experimentální tvorby výtvarné i literární stále ještě velmi silné. Kromě Marinettiho *parole in libertà* a jiných manifestů bývá mezi vlivy působícími v doméně zvukové poezie uváděno i Russolovo *L'Arte di rumori* (Umění hluku, 1913) a dokonce i tradice *commedie dell'arte*³⁰⁵, která svým improvizačním charakterem a opozicí vůči psanému textu působila zejména na poetiku skupinových vystoupení 70. let (*Il Concerto prosodico*). S ohledem na výtvarné a konkretistické pozadí tvorby A. Lory-Totina je třeba zvlášť zmínit i pozdního futuristu Carla Belloliho a jeho *Testi-poemi murali* (Básně na zdi,

good or not.“ *The Point About Criticism Is That Is Frequently Wrong*. Bob Cobbing Interviewed by W. Mark Sutherland, 19. 4. 2001, London. Viz http://www.ubuweb.com/papers/cobbing_sutherland.html – „Problém ohledně kritiky je v tom, že se mnohdy mýlí. Myslím, že se bez ní můžeme obejít a učit se na příkladech. [...] lidé čtou nahlas své dílo a jeho prezentaci zjišťují, je-li dobré, nebo ne.“

³⁰² „*Making a poem more like itself*“ Mayer, P. M.: *Interview with Bob Cobbing*, in: *Bob Cobbing & Writers' Forum*, Ceolfrith 26, 10/1974, s. 57–59. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 633.

³⁰³ „...which is more direct and more honest than, for example, the present day voice of politics and religion...“ Cobbing, B.: *Some Statements on Sound Poetry*. Viz <http://www.ubuweb.com/papers/cobbing.html>

³⁰⁴ Naughton, E.: *Sound Poetry As a Life's Work*, in: *International Herald Tribune*, April 20, 1973, s. 14, cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 634.

³⁰⁵ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 178.

1944), jimiž o téměř desetiletí předbíhá postupy konkrétní poezie formulované E. Gomringerem a skupinou Noigandres.

První konkrétní básně vytváří Lora-Totino v roce 1964. Pro zachycení vztahu mezi vizuální a fónickou poezií používá komplementární dvojici neologismů. *Verbotettura* odráží prostorové a typografické uspořádání slov na stránce, která ve vzájemných, nelineárních vztazích rozšiřují sémantický potenciál textu. *Audiotettura* pak představuje analogicky útvar na poli fónických operací, tj. v čase rozloženou zvukovou strukturu tvořenou rytmickým sledem zvuků a ticha.³⁰⁶

Pro své kreace v oblasti zvukové poezie a hudby³⁰⁷ používá Lora-Totino, podobně jako např. B. Heidsieck nebo C. Claus, různá osobní poetologická označení. Jeho autorský žánrový rejstřík tvoří: 1. *fonemi* (fonémy), 2. *poesia liquida* (tekutá poezie), 3. *poesia ginnica* (gymnastická poezie), 4. *intonazioni* (intonace), 5. *musica sideradiofonica* (železoradiofonická hudba), 6. *musica liquida* (tekutá hudba) a 7. *mimodeclamazioni* (mimodeklamace).³⁰⁸

Nejvýrazněji se postupy konkrétní poezie projevují u *fonémů*, které vznikají v letech 1965-66 v turínském elektronickém studiu. Podle vlastního vyjádření autora jde „o paravědecký výzkum mikrokosmu řeči“,³⁰⁹ který se opírá o Trubeckého teorie.³¹⁰ Ve skladbě *L'esperienza* (Zkušenost, 1965) fragmentarizuje Lora-Totino úvodní verbálně sémantický text pomocí generátoru impulsů, kterým odfiltrává fonémy.³¹¹ Ve zvukovém kontinuu tak dochází k diferenciaci vokálních vibrací bez sémantické relevance a artikulovaných prvků, které v sobě již obsahují zárodky významu. Vědomý kompoziční záměr, kterým je filtrovaná pasáž dělena na čtyři různé rytmické sekvence, se snoubí s neočekávanou selekcí fonémů, což umožňuje skladbu charakterizovat jako aleatorní zvukovou poezii (viz např. obdobné postupy

³⁰⁶ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1079.

³⁰⁷ Obě oblasti v jeho akustickém díle mnohdy splývají (prolínání postupů *poesia liquida* a *musica liquida*), příp. jsou verbální a hudební projevy juxtaponovány v rámci jediného celku (např. *Sinfonia in 4 materie*).

³⁰⁸ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 178.

³⁰⁹ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 179.

³¹⁰ Trubeckoj, N.: *Grundzüge der Phonologie*, Praha, Travaux du Cercle linguistique de Prague 7, 1939.

³¹¹ Lora-Totino zde v zásadě sleduje metodu *cut-upu* uplatňovanou na úrovni slabiky.

v Rühmově *zensurierte rede*, viz kap. 2.3.10.).³¹² Původní nahrávky Fonémů vycházejí v roce 2001 na LP.³¹³

Osobitým příspěvkem do rejstříku zvukově poetických forem je *poesia liquida* a *poesia ginnica*. *Poesia liquida* úzce souvisí s vynálezem hydromegafonu, nástrojem zkonstruovaným Totinovým přítelem P. Fogliatim. Hydromegafon je vybaven sací trubicí napuštěnou vodou, kterou prochází hlas, což vytváří zvukové efekty řeči pod vodou. V roce 1968 vydávají Lora-Totino a Fogliati jako součást knižní publikace *Poesia liquida* SP desku obsahující dvě skladby demonstrující použití nového instrumentu.³¹⁴ Živá vystoupení se mění v kabaretní výstupy ve futuristické tradici s přídatným filozoficko-erotickým nábojem, neboť obecenstvo je skrápěno z hydromegafonu vystřikujícím poetickým spermatem.³¹⁵ Spojení slova a vody tak může být v tomto smyslu chápáno i jako zdvojení motivu počátků stvoření.

Charakter divadelní formy má i *poesia ginnica*, která je prolutím autorovy záliby v gymnastických cvicích a jeho nové interpretace Marinettiho manifestu *La declamazione dinamica e sinottica* (Dynamická a synoptická deklamace, 1916).

„Na začátku, v letech 1969–70, jsem prováděl skutečná gymnastická cvičení, během nichž jsem pronášel slova...Myšlenka gymnastické poezie mě napadla při četbě Marinettiho manifestu *Dynamická a synoptická deklamace* (1916), v němž je vysvětleno, jak se má pohybovat futuristický básník při recitaci: mechanické pohyby, jakoby se autor proměnil ve stroj. Pochopitelně jsem takto negestikuloval, ale myšlenka zapojení pantomimy do recitace básně je tato.“³¹⁶

³¹² Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 230.

³¹³ Lora-Totino, A.: *Fonemi*. Alga Marghen 2001. LP.

³¹⁴ Lora-Totino, A.: *Poesia liquida*. Milano, Studio di Informazione estetica Torino e Vanni Scheiwiller 1968. SP. Obsahuje skladby *Il Liquimofono congegno generatore di musica liquida e la poesia liquida* (Likvimofon, generátor tekuté hudby a poezie) a *Inflessioni tuffate nell'idromegafono* (Modulace ponořené do hydromegafonu).

³¹⁵ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 178.

³¹⁶ „All'inizio, nel 1969-70, eseguivo veri e propri esercizi ginnici, nel mentre che pronunciavo delle parole...L'idea della poesia ginnica mi è venuta leggendo il manifesto sulla „Declamazione dinamica e sinottica“ (1916) di Marinetti, che spiega come dovrebbe muoversi il poeta futurista che recita: movimenti meccanici, come se l'autore si trasformasse in una macchina. E' ovvio che io non gestisco così, però l'idea di mimare il poema recitandolo è questa.“ Interview mit Arrigo Lora-Totino, in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1077.

Poesia ginnica je spojením gest, mimiky a řeči a většinou má podobu stručných mimicko-verbálních gagů. Úloha mimojazykových prvků spočívá především v konfrontaci se slovním materiálem, který je jimi formován, nebo je naopak popírána jeho sémantika.

Počátkem 70. let se Lora-Totino zaměřuje na výzkum intonace a jejích možností při modifikaci mluvních aktů. Ve skladbách tohoto druhu [např. *Lo stato sono io* (Stát jsem já, 1974) nebo *Intonazione cromatica* (Barevná intonace, 1974); viz CD 2/18] dochází pomocí instrumentalizace různých intonačních schémat k významovému posunu či kontrastu obsahově identických výpovědí. Lze proto mluvit o konkrétní intonační poezii, která oproti destruované sémantice *fonémů* zůstává plně v oblasti verbálně-sémantické.

Intonační postupy se uplatňují od poloviny 70. let i ve skupinové tvorbě pod hlavičkou souboru **Il Concerto prosodico**, který kromě Lory-Totina tvoří Sergio Cena, Roberto Musto a Laura Santiano. Ve vokálně-instrumentální skladbě *Sinfonia in 4 materie* (1976) se střídají fonetické a intonační simultánní básně s čistě instrumentálními kompozicemi, tvořenými zvuky ocelových konstrukcí a materiálů.

Mimodeclamazioni jsou rekonstrukcí historických avantgardních textů, které zůstaly přes svůj zjevný charakter zvukových básní pouze ve formě „partitury“ nebo se u nich nedochoval či nevzniknul záznam jejich akustické realizace. Lora-Totino interpretuje sám či ve spolupráci s dalšími texty futuristů, dadaistů, ruských zaumníků, expresionistů, lettristů nebo konkrétní básně jiných autorů.³¹⁷

Podobně jako Cobbing spojuje i Lora-Totino vlastní tvorbu s aktivitami vydavatelskými. Významným periodikem experimentální literatury první poloviny 60. let byla jeho revue *Antipiugniù*; v roce 1966 vydává jednu z prvních antologií konkrétní poezie.³¹⁸ Z hlediska zvukové poezie zůstává dodnes nepřekonaným vydavatelským činem antologie *Futura: Poesia Sonora* (1978).³¹⁹

Obecně lze konstatovat v obou případech raných akustických realizací konkrétní poezie společnou tendenci odklonu od počátečních elektronických manipulací hlasu (Cobbingovy fylkingenské kompozice, Lora-Totinova práce v turínském elektronickém studiu) a upřednostnění performačních a scénických aspektů. Tyto dvě základní polohy

³¹⁷ Viz např. básně italských futuristů na *Futura: Poesia sonora*. Lora-Totino, A. (ed.), Milano, Cramps Records 1978. 7 LP.

³¹⁸ *Antologia di poesia concreta*, Modulo, 1, 1966.

³¹⁹ Viz pozn. 317.

zvukově poetické tvorby budou sledovány i v následujících kapitolách. Elektronický přístup k zvukové materii je charakteristický pro švédský (kap. 2.3.12.) a částečně americký text-sound (kap. 2.3.13.1.), jehož druhá tvář se naopak přiklání k formě živého vystoupení, k němuž u kanadské zvukové poezie 70. let, podobně jako u Cobbinga a Lory-Totina, přistupuje faktor kolektivní tvorby (kap. 2.3.13.2.).

2.3.12. Fylkingen: Text-ljud komposition

Na rozdíl od většiny zvukových básníků 60. let odkázaných na vcelku primitivní technické prostředky záznamu a zpracování zvuku, disponují švédští tvůrci od roku 1965 moderně vybaveným elektronickým studiem, podporovaným švédským rozhlasem a fylkingenskou společností.³²⁰ Roku 1967 přicházejí hudební skladatel L. G. Bodin a básník B. E. Johnson s termínem *text-ljud kompositon* (anglicky *text-sound composition*, dále jen *text-sound*), kterým zprvu označují své radioakustické skladby. Později jeho aplikaci rozšiřují jako obecné označení nové umělecké formy na pomezí literatury a hudby, pro niž je charakteristické využití prostředí nahrávacího studia a jeho technických prostředků manipulace zvuku.

V témže roce 1967 zakládají Bodin, Johnson, S. Hanson, A. Hodell a I. Laaban v rámci fylkingenské společnosti jazykovou uměleckou skupinu Nucleus, která společně se švédským rozhlasem organizuje počínaje rokem 1968 mezinárodní Text-Sound Festival, jehož tradice se udrží do konce 70. let.

Text-sound je podle Johnsona nová jazyková umělecká forma, „*která vyjadřuje životní pocity, hodnoty a představy charakteristické pro naši dobu, z čehož plyne, že je často poznamenána a částečně i vytvářena novou technologií.*“³²¹ Podstatným formálním rysem švédského *text-soundu* je komplexní uchopení slova v celém jeho rozsahu – od fonetických mikročástic po sémanticky koherentní celky – a jeho setkání či konfrontace s jinými zvuky (elektronicky vytvářenými či zvuky okolí) v sonorním univerzu. Rozšíření pojmu *text-soundu*

³²⁰ Fylkingenská společnost pro experimentální hudbu a umění byla založena ve Stockholmu už v roce 1933. V roce 1952 ve spolupráci se Radio Sverige uspořádala první koncert elektroakustické hudby. Během 60. let nastal posun směrem k organizování happeningů, k hudebnímu divadlu a následně i k *text-ljud komposition*. <http://www.fylkingen.se/>

³²¹ „...which expresses feelings, values and conceptions of life which are characteristic for our time, and this means that is often stamped and partially created by the new technology.“ Johnson, B. E.: *Fylkingen International Bulletin* 2. Stockholm, Fylkingen 1969, s. 13. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 179.

v mezinárodním kontextu s sebou přináší jeho další modifikace a pojem je následně aplikován na značně heterogenní oblasti akustického jazykového umění (viz kap. o americké zvukové poezii).

Z vývojového hlediska je švédský *text-sound* spojením konkrétních slov a zvuků a jejich elektronického zpracování prostřednictvím magnetofonu či v nahrávacím studiu a jeho počátky sahají až do první poloviny 50. let k jednomu ze zakladatelů konkrétní poezie **Öyvindu Fahlströmovi** (1928–1976). Ten ve svém manifestu³²² mluví o „hnětení jazykového materiálu“ a o nutnosti formovat již nejnižší stavební jednotky básnického díla, tj. slova a písmena. V roce 1961 Fahlström v článku o trendech experimentální poezie označuje knihu za médium, které již nevyhovuje požadavkům aktuální poetické praxe, a vyzdvihuje záznamová média (magnetofon).³²³ Demonstrací možností zvukového média se stalo Fahlströmovo třicetiminuté rozhlasové pásmo *Birds in Sweden* (Ptáci ve Švédsku, 1963). Kompozice je koláží jeho konkrétních básní, zpěvu ptáků, zvukových efektů a hudebních fragmentů (jazz, Puccini, pop); její promyšlená struktura staví na hře jazyka (Fahlström vytvořil vlastní dialektickou mluvu) a integruje kompoziční prvky různého řádu. Její intermediální charakter ovlivnil mladé švédské básníky i hudební skladatele a přitáhl jejich pozornost k možnostem média rozhlasu, což ve spojení s konkretistickou poetikou vede v polovině 60. let ke vzniku nové formy.³²⁴ Následuje podrobnější pohled na poetiku jejích nejvýznamnějších tvůrců zmíněné formy.

Lars-Gunnar Bodin (1935), hudební skladatel a intermediální umělec. Je průkopníkem elektronické hudby ve Švédsku (skladba *Place of Plays* z 1957). Inspirován inovativními postupy poválečné hudby v oblasti instrumentalizace verbálního materiálu (H. Eimert, J. Cage, L. Berio, K. Stockhausen aj.) vytváří textové kompozice na pomezí hudby a poezie. V roce 1965 píše společně s B. E. Johnsonem volný cyklus šesti experimentálních rozhlasových her pod názvem *Semicolon* (Středník), který podnítil ve švédském rozhlasu úvahy o důležitosti vlastní formy přiměřené rozhlasovému médiu (*text-ljud komposition*). O

³²² Fahlström, Ö.: *Håtala ragulpr på fåtskliaben: Manifest för konkret poesi*, Odyssé, 3-4, 1954. Knižně *Bord : dikter 1952–55*, Bokförlaget Lejd, 2000. Anglický překlad Karen Loevgren a Mary Ellen Solt na <http://www.ubu.com/papers/fahlstrom01.html>.

³²³ Fahlström, Ö.: *Bris*, Rondo, 3, 1961. Hultberg, T.: *From Birds in Sweden to Mr. Smith in Rhodesia*. Viz http://ncca-kaliningrad.ru/glukhomania/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=14.

³²⁴ Ibid.

dva roky později tak švédský rozhlas ve spolupráci s Fylkingenem uvádí první koncerty *text-soundu*, na němž se kromě Bodina a Johnsona podílí ještě A. Hodell.³²⁵

Skladba *CYBO II* (1967; viz CD 3/1), původně komponovaná pro anglickou sekci švédského rozhlasu, se vyznačuje na fylkingenské poměry relativně nízkým stupněm elektronického přetvoření verbálně sémantického materiálu. Různě artikulované slovní pasáže poukazující na různé typy řečových aktů, jsou povětšinou souřadně uspořádány a pouze místy podkreslovány či střídány elektronicky tvořenými zvuky, přičemž k jedinému modulačnímu zásahu do artikulace dochází krátce po začátku skladby. Skladba proto takřka výhradně spočívá na odvíjení řečových fragmentů a vztazích mezi nimi. Lexikum pocházející z technické sféry, tedy z oblasti apriorně považované za zbavenou poetického potenciálu, je svým uspořádáním a vyvolávanými asociačními řetězci zdrojem estetického působení tohoto dialogicko-narativního celku.

V kompozici *Dedicated to you II* (1972) naopak vystupuje do popředí modulační aspekt natolik, že místy není snadné rozpoznat, kdy je podkladem ještě vokální materiál a kdy jde o elektronicky tvořené zvuky. Rozpad sémantického sdělení, jež je přeráváno na způsob Rühmovy *zensurierte rede* (viz kap. 2.3.10.) napovídá zásadní proměnu a neuchopitelnost lidské komunikace.

Od 70. let získává Bodinova tvorba ještě výraznější intermediální rysy, autor kombinuje text s vizuálními prvky (filmové projekce, diapozitivy), pracuje s tanečníky a zpěváky (kompozice *Clouds* [Oblaka, 1976]).

Pro Bodinovy skladby je příznačné protínání jazykových a hudebních rovin (časté využívání fonetických prvků jako materiálu kompozice), stejně jako interaktivní pnutí mezi živou instrumentací a záznamovými médii. Oproti tradičnímu pojetí autorství v literárně-teoretickém smyslu však Bodinova tvorba nevyužívá vlastních textových předloh, ba ani autorského vokálního podkladu. To ji zasazuje hlouběji, nežli je tomu u ostatních fylkingenských tvůrců, do hudebního kontextu.

Bengt Emil Johnson (1936), básník, hudební skladatel a pianista, tvůrce rozhlasových her. Od počátku 60. let píše pod Fahlströmovým vlivem konkretistické texty, které od roku 1963 slouží jako partitury jeho zvukových kompozicí. První prací tohoto druhu je skladba *The Ovations* (Ovace, 1963). Výsledná akustická realizace však vykazuje různou míru závaznosti

³²⁵ Ibid.

textové předloze.³²⁶ Od roku 1966 pracuje Johnson ve švédském rozhlasu (zprvu jako producent, později jako programový vedoucí). Je rovněž hlavním iniciátorem a organizátorem festivalů *text-soundu* (viz dále).

Oproti Bodinovým kompozicím mají Johnsonovy skladby zpravidla literární podklad. Příkladem budiž skladba *Through The Mirror Of Thirst* (Za zrcadlem žízně, 1969; viz CD 3/2) vycházející z jeho vlastních textů uspořádaných podle principu náhody do nového celku, který je namluven autorem v angličtině na pásek. Tento materiál je dále zpracován pomocí vícestopého nahrávacího zařízení. Johnson využívá pásmové propusti, skrze níž moduluje barvu hlasu a pomocí změny rychlosti fázuje jeho odvíjení tak, že výsledná intonace připomíná logopedická cvičení.³²⁷ Pracuje s kontrastním působením, kterého dosahuje juxtapozicí či simultánním průběhem zpomalených a zrychlených pasáží nebo stereofonním oddělením mužských a ženských hlasů; hojně využívá smyček.

Své skladby ze 60. a 70. let nazývá Johnson zvukovými krajinami. Zastoupení verbálně sémantického prvku v tomto zvukovém prostoru je zcela na libovůli autora. Jako mezní příklady uveďme dva *sound-texty*, jimiž je Johnson zastoupen na CD *The Pioneers: Five Text-Sound Artists* (Průkopníci: Pět umělců text-soundu, 1992). Skladba *1/1970: (bland) I* (Mezi 1, 1970) vychází ze zvukového inventáře roztríděného do skupin, přičemž jsou stanovena pravidla kombinace jednotlivých zvuků. Přestože většina zvuků je jazykového původu, jejich znění je různými deformacemi zcela zbaveno sémantického aspektu a omezuje se pouze na neartikulované signály a apely či evokaci emoční situace. Podkladem pro druhou kompozici *4/1970 Jakter* (Štvanice, 1970) jsou zápisky švédského malíře Carla Fredrika Hilla z doby, kdy u něho propukala duševní choroba. Technické přetvoření mluveného textu neruší jeho sémantiku, k rozpadu jazyka zde dochází zevnitř a manipulační zásahy tento proces pouze zvýrazňují. Díky tomu je štvanice přítomna nejen na motivické rovině jako úprk štvané malířovy mysli za opětovným zcelením světa a úsilím o jeho kontrolu, ale i na rovině materiálně jazykové, kde se vzájemně stíhají a požírají jednotlivá slova a jejich významy.³²⁸

³²⁶ K tomu H. Chopin: „...dans l'abondance des signes qu'il inscrit, je me suis trouvé dans un labyrinthe tellement complexe que jamais je n'ai su comment Johnson pouvait se servir de telles partitions.“ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 208. – „...v množství jím zapsaných znaků jsem se cítil jako v labyrintu natolik složitým, že jsem nikdy nepochopil, jak může Johnson využívat takových partitur.“

³²⁷ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 190.

³²⁸ Johnson, B. E.: text z bookletu CD *The Pioneers: Five Text-Sound Artists*. Phono Suecia 1992. Též na <http://www.ubu.com/sound/johnson.html>

V pozdějších letech se Johnson vrací k tradiční formě prezentace poezie skrze tištěné médium. Přesto i nadále zdůrazňuje potenciál skrytý za hranicemi písemné formy a zvukové kompozice ze 60. a 70. let považuje za rovnocenné své knižní tvorbě.³²⁹

Sten Hanson (1936), básník, hudební skladatel a zvukový technik.

Hansonovo umělecké snažení se od prvních kroků počátkem 60. let nese ve znamení hledání nových výrazových možností na poli poezie i hudby. Jeho názory formuje i setkání s F. Dufrênem a zejména s J. Cagem a jeho filozofií umění. Hanson usiluje o propojení obou uměleckých oblastí, což ho přivádí k pomezním žánrům happeningu a hudebního divadla. Velmi záhy si začíná být vědom role, která v budoucím vývoji tohoto spojení případně záznamovým médiím. První nedokonalé pokusy s třírychlostním magnetofonem doprovází programový článek v časopisu *Rondo* v roce 1963, v němž promýšlí možnosti oživení poetické sféry, jenž podle něho ztratila kontakt s lidským hlasem a tělem.

*„Máme poezii ke čtení, ale ne k poslechu. Dnes, kdy ji lze stejně dobře publikovat na deskách nebo magnetofonových páscích, jako v knihách, není žádný důvod nevyužít orálních prvků řeči. Navíc lze řeč zpracovávat elektronickými prostředky podobně jako v hudbě.“*³³⁰

Jako zvukový technik rozpracovává Hanson konkrétní podobu elektroakustického prostředí ve studiu a projektuje ideální koncertní síň.³³¹ Chlad a přílišnou mechaničnost studiových nahrávek vyvažuje živými vystoupeními, která ústí v založení divadelního studia

³²⁹ „I don't regard my work from the sixties and seventies as historical documents or as some sort of rough draft or avant-garde experiment. To me the pieces that are presented here to a new audience and in a new format mean just as much as my collections of poems from the same period. [...] I still feel that poetry has great potential beyond (rather than instead of) its printed forms. And I don't just "acknowledge" these pieces from twenty years ago, I regard them as some of my best works - for what that is worth...“ Ibid. – „Své dílo ze šedesátých a sedmdesátých let nepovažuji za historický dokument, ani za určitý druh konceptu nebo avantgardního experimentu. Tyto skladby, které jsou zde představeny v novém formátu novému publiku, jsou pro mě stejně významné jako mé sbírky básní z téže doby [...] Stále jsem přesvědčen o tom, že poezie má velký potenciál za hranicemi její tištěné formy (nikoliv však jako její náhražka). Proto nemohu říct, že se k těmto dvacet let starým skladbám pouze shovívavě „přiznávám“, ale považuju je za jedna z mých nejlepších děl – pro jejich hodnotu...“

³³⁰ „On a une poésie à lire, mais pas à écouter. Maintenant, quand la poésie peut être aussi bien publiée sur disques et bandes magnétiques que dans les livres, il n'y a aucune raison pour ne pas utiliser les éléments oraux du langage. On peut aussi traiter le langage avec des moyens électroniques exactement comme dans la musique.“ *Rondo*, no. 2/1963. Cit. podle Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 208.

³³¹ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 210.

Fylkingen.³³² Hansonova tvůrčí metoda je tak kombinací čistě magnetofonových skladeb, vizuálních prvků a performance, jejímž je ve Švédsku průkopníkem. Chopin označuje Hansonovu akustickou tvorbu za nejzdařilejší kombinaci přesnosti literatury a hudební manipulace s časem.³³³

Oproti předchozím dvěma tvůrcům reflektují Hansonovy kompozice z prvních fylkingenských let často aktuální společensko-politická témata. Skladba *Che* (1968; viz CD 3/3) je akustickou narativní zkratkou vraždy Che Guevary. Mužský hlas čte španělsky politickou deklaraci, kterou pronikají zprvu nesměle výkřiky mužských a ženských hlasů („sí“, poté „Che“), které procházejí modulačními procesy (vrstvení, filtrování, zrychlení). Jejich postupné bujení se mění ve skandování, které je nejprve rušeno, aby ho vzápětí spolu s projevem definitivně utřela střelba. Obecnější společenský záběr má skladba *La D  struction de votre Code Génétique par Drogues, Toxines et Irradiation* (Zni  n   vašeho genetického kódu drogami, toxiny a oz  řen  m, 1969). Pravideln   struktura textu, skládající se z permutovaného vzorce písmen A, C, G a T (označujících čtyři základní báze kódu DNS), imituje schéma   ty  stop  ho verše, jehož ka  d   stopa obsahuje 3 písmena. Po  c  naje druhou strofou pronikají do struktury ruchov   zvuky, kter   ji postupn   zcela rozrušují a ni  . Dekompozi  n  ho modelu se p  dr  zuje i dal  i skladba *Subface* (Pod povrchem, 1970). Výchozí textov   materiál je des  mantizov  n pomoc  i generátoru impulzů; jeho monot  nn  , p  edn  a  e podobnou intonaci perzifluje Hanson mlask  n  m, hlasit  m dechem a zrychlen  m odvíjení p  sku. Zapojen  m elektronických zvuků a hluků ře   navíc muzikalizuje a ta získává tónovou povahu. Hanson je rovněž autorem del  i  ch zvukových kompozic, v nichž pou  z  v   přednatočeného, často verb  ln   sémantického materiálu. Tyto skladby, např. *L'Inferno de Strindberg* (Strindbergovo peklo, 1971) nebo trilogie *frarp(e)*, *Oips*, *OUHM* (1969–1973), se bl   i svou povahou radiofonick  m p  asm  m.

Stena Hansona lze označit za předchůdce multimediálního umění. Jeho tvorba zahrnuje kromě *text-soundu* i audiovizuální performance, hudbu pro televizi, baletní hudbu, počítačovou hudbu, happening aj. Z našeho pohledu je d  le  it   p  edev  i  m jeho role organizátora fylkingenského festivalu (1968–1977), jehož studio umožnilo mnoha zvukov  m básníkům (B. Cobbing, H. Chopin, F. Dufr  ne, B. Heidsieck, A. Lora-Totino, F. Mon, L. Novák, P. de Vree aj.) vyzkoušet si práci v profesionálním zvukov  m prost  ed  i.

³³² Ibid.

³³³ Ibid.

Åke Hodell (1919–2000), básník a autor rozhlasových her.

Je politicky nejradikálnější ze všech fylkingenských tvůrců *text-soundu*. V jeho akustické tvorbě lze rozeznat dvě hlavní linie. Počáteční fáze je ve znamení kratších zvukových básní, v nichž se pojí ironizace postupů fonetické básně s ostře antimilitaristickým poselstvím.³³⁴ To je případ skladeb *General Bussig* (1963; viz CD 3/4) a *igevär* (Do zbraně, 1965). První z nich je jakousi konkretistickou anatomí přerodu rekruta, materializovaného zde hláskou „i, v poslušného vojáka slepě plnicího rozkazy. Poprvé byla uvedena v rámci večera konkrétní poezie ve Stockholmu roku 1963. Při jevištní prezentaci básně použil Hodell světlomet, který namířil do obecnstva a střídavě ho rozsvěcoval a zhasínal, čímž výmluvně, třebaže beze slov, navodil prožitek brainwashingu.³³⁵ Příbuzného tematického okruhu se dotýká i druhá skladba, která je sledem hlásek „i“ a „a“, jejichž nesmyslná artikulace chycená do smyček evokuje štěkání vojenských povelů.

Ve druhé polovině 60. let Hodell ustupuje od vlastní prezentace konkretistických textů a plně využívá možností fylkingenského studia. Vznikají rozsáhlé zvukové koláže, v nichž Hodell ještě stupňuje svoji společenskou angažovanost vyšší mírou sdělnosti skladeb. Skladba *U.S.S. Pacific Ocean* (Tichý oceán U.S.S., 1968) je portrétem studené války zobrazeným skrze atomovou ponorku ohrožující americké pobřeží. Narativ je vytvářen útržky zpravodajství, projevy státníků, patriotickými bojovými písněmi, rozkazy velitelů. Konec podle očekávání. Na symbolické rovině vystupuje antimilitaristický prvek v pásmu *Djurgården över floden Styx* (Djurgårdenský převoz přes Styx, 1972), v němž se po úvodním verbálním exposé proplétá krákání krkavců okolo Charonova člunu se zvuky náletu bombardérů. Apokalyptičnost *sound-textu* dotvářejí dlouhé ponuré tóny, jež vyvolávají dojem zastavení času.

Největšího ohlasu na veřejnosti však došla Hodellova kompozice *Mr. Smith In Rhodesia* (Pan Smith v Rhodésii, 1969), která je přímým útokem na bělošskou diktaturu v tehdejší Rhodésii. Hodellovi se podařilo přesvědčit děti britských diplomatů k namluvení několika sloganů, jichž využil v epické stavbě kompozice. Ve středu autorovy pozornosti jsou opět manipulační mechanismy, jimiž je utilitárně vytvářen nový obraz skutečnosti podle

³³⁴ Hodell byl za války vojenským pilotem. Po havárii 12. června 1941 byl ve vážném stavu hospitalizován a v nemocnici strávil několik let. Odtud jeho vyhraněný antimilitaristický postoj. Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 211.

³³⁵ Viz text z bookletu CD *The Pioneers: Five Text-Sound Artists*. Phono Suecia 1992. Též na <http://www.ubu.com/sound/hodell.html>

potřeby mocenských struktur. Vymývání dětských mozků opakováním tezí, umlčování antitezí psím štěkotem, jejich zkreslování a rušení demonstrují některé z těchto technik. Skladba je zároveň i tematizací vzpoury proti těmto „standardním“ postupům ovládnutí, což symbolizují vpády alternativních výroků („Mr. Smith is a murderer“, „Africa to the Africans“) do mechanického proudu oficiální propagandy („Mr. Smith is a good white man“, „Mr. Smith is our friend and father“). Jejich postupná emancipace je před plným propuknutím příznačně utřata střelbou, po níž vstupuje na scénu umělý hlas předříkávající žádaná hesla, následován oslavnou písní (parodie na anglickou hymnu).

Mr. Smith In Rhodesia vzbudil rozhořčenou pozornost Daily Telegraphu ještě před svojí premiérou. Nahrávka skladby byla díky konspiračním manévřům organizátorů prezentována na fylkingenském festivalu v roce 1970. Na první uvedení v rozhlase si však musela počkat až do roku 1985.³³⁶

Po roce 1970 Hodellova produkce ustupuje z vypjatě antimilitaristických pozic a získává širší záběr, což dokládají skladby *220 Volt Buddha* (Buddha na 220 voltů, 1971), *The Road to Nepal* (Cesta do Nepálu, 1971) nebo rozhlasová opera *Spirit of Ectasy* (Duch extáze, 1977). Reprezentativní výbor z akustických prací vychází v roce Hodellovy smrti pod názvem *Verbal Brainwash And Other Works* (Verbální brainwashing a jiná díla, 2000).³³⁷

Ilmar Laaban (1921–2000), básník, performer, překladatel a literární kritik.

Laaban uprchnul v roce 1943 z Estonska před povolávacím rozkazem a usadil se ve Švédsku. Jeho poetika je zpočátku ovlivněna dadaismem a zejména raným surrealismem, později se přibližuje lettristům, vždy si však uchovává jistý obezřetný odstup a nezávislost na dogmatech.³³⁸ Laaban aplikuje surrealistickou metodu na sonorní sféru v podobě tzv. auditivního automatismu³³⁹ a zvukovou báseň vnímá jako pokus o znovuoobnovení jednoty

³³⁶ Hultberg, T.: *From Birds in Sweden to Mr. Smith in Rhodesia*. Viz http://ncca-kaliningrad.ru/glukhomania/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=14.

³³⁷ Hodel, Å.: *Verbal Brainwash And Other Works*, 3 CD, Fykingen Records, 2000.

³³⁸ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 212.

³³⁹ „In sound-poetry the listener is brought closer to the actual moment of conception. For me it is also a new means of reducing conscious control of the poetic process, allowing spontaneous creativity more freedom, capturing material that floats up from the preconscious and subconscious – surrealism's richly fruitful ambition that is beset by so many obstacles when poetry is confined to the written word.“ Text z bookletu CD *The Pioneers: Five Text-Sound Artists*. Phono Suecia 1992. Viz <http://www.ubu.com/sound/laaban.html> – „V případě zvukové poezie je posluchač přiveden blíže k vlastnímu okamžiku vzniku. Pro mě je to také nový

mezi poezií a písní, která se ztrácí s příchodem písma. Zvuková poezie tak pro něho není rozchodem s poetickou tradicí (jako např. pro H. Chopina), ale spíše jejím pokračováním jinými prostředky (viz pojem sekundární orality).

Pro Labanovu text-soundovou tvorbu jsou příznačné tři hlavní rysy:

1. Kompozice kombinují fonetické, sémantické a elektronické prvky. Laaban využívá svého lingvistického vzdělání k segmentaci jazykových elementů a jejich přeskupování v nové fonosémantické celky. Slova se vydělují z neartikulovaného zvuku a opětovně se v něm rozpouštějí. Právě proces jejich zrodu či zániku je klíčovým prvkem Laabanovy akustické tvorby, pro niž jsou volné asociace v průsečíku artikulace a sémantických impulsů nosnějším metodickým postupem než elektronická manipulace materiálu řeči. Z tohoto pohledu je jeho pozice mezi členy Nuclea unikátní.

2. Dualita formy prezentace. Mnohé skladby v sobě zahrnují komponované i improvizované prvky, jsou výsledkem kombinace hlasů na záznamovém médiu a živého vystoupení básníka. Podoba skladby je ovlivňována momentálními okolnostmi vystoupení a reakcemi publika; její struktura je neustálená.³⁴⁰ Příkladem budiž francouzské kompozice *Eaux* (Vody, 1975–1992) či *Chien d'absolu* (Absolutní pes, 1982).

3. Vícejazyčnost. Laabanův autorský přednes využívá podle potřeby estonštiny, švédštiny [např. *Tre brev fran en döve* (Tři hlásky pronikavého štěkotu, 1969)] či francouzštiny [*Rot seul élu est or* (Krknutí nad zlato, 1977) aj.]. Estonština ve skladbě *Stentorsstön* (Stentorský povzdech, 1968) má silný fatický efekt. Dochází zde ke kumulaci vokálních prvků estonských slov s úmyslem vyvolat dojem fonetické básně.³⁴¹ Ve *Ciels inamputables* (Nevývratná nebesa, 1969; viz CD 3/5) je idea expanze vesmíru podpořena

prostředek omezení vědomé kontroly poetického procesu, který poskytuje spontánní tvořivosti více svobody, když zachycuje materiál plynoucí z podvědomí a nevědomí – plodná to ambice surrealismu, jíž se však staví do cesty mnoho překážek, pokud se poezie omezuje na psané slovo.“

³⁴⁰ K tomu Laaban: „*I have still tried to remain true to the idea by including a live part which changes guise at each performance and which is relayed through the microphone together with the other prerecorded parts. Varying concert conditions and different audience reactions have been of importance to both these categories.*“ Text z bookletu CD *The Pioneers: Five Text-Sound Artists*. Phono Suecia 1992. Též na <http://www.ubu.com/sound/laaban.html> – „Těto myšlenky jsem se vždy snažil držet zapojením živé části, která mění podobu každého vystoupení a je přenášena mikrofonom společně s dalšími přednatočenými částmi. Proměnlivé podmínky vystoupení a různé reakce publika jsou důležité pro obě tyto kategorie.“

³⁴¹ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 213.

nejen pro autora typickým zmnožením hlasů, ale i pluralitou jazyků (švédština a francouština) v rámci jednoho celku.

Na Laabanův mimořádný přínos švédské zvukové poezii a formě *text-soundu* uvnitř fylkingenské skupiny poukázala retrospektivní výstava k 75. výročí autorova narození (kurátor T. Hultberg) ve stockholmské Liljevalchs Konsthall v roce 1996, následovaná od dva roky později knižní publikací *Ankarkättingens slut är sångens början* (Kde končí kotevní lano, začíná píseň) s CD nosičem obsahujícím zvukové básně z let 1944–1993.

Z dalších významných švédských tvůrců z okruhu fylkingenské skupiny je třeba zmínit **Jarla Hammarberga** (1940), od počátku 60. let jednoho z čelných představitelů konkrétní poezie rozvíjející se pod Fahlströmovým vlivem. Se svojí ženou **Sonjou Åkesson** (1926–1977) se účastní prvního festivalu *text-soundu* ve Stockholmu 1968, v jehož rámci vzniká jejich společná skladba *Frågar du vad vi håller på med?* (Ptáš se mě, co děláme?). Hammarbergova poetika je rozkročena mezi sémantickými texty a partiturami fonetických básní. Tuto formální a konceptuální rozpolcenost částečně řeší tvorbou v esperantu. Kromě živé prezentace svých textů, při níž je často doprovázen jazzovými hudebníky, překračuje Hammarberg žánrové hranice směrem k experimentálnímu divadlu.

Důležitou osobou švédského *text-soundu* byl rovněž **Bengt af Klintberg** (1938), u něhož se profese etnologa a folkloristy pojí s avantgardními aktivitami (happening, výstavy ledu v lese aj.). Je členem mezinárodního uměleckého hnutí Fluxus, jehož prezentační večer v roce 1963 ve Stockholmu organizuje.³⁴² Intermediální povaha Fluxu byla jedním z inspiračních zdrojů estetiky *text-soundu* (ovlivnil zejména Å. Hodella a S. Hansona). Af Klintberg je na prvním festivalu *text-soundu* zastoupen skladbou *Rop* (Volání, 1968), jejíž sémantický podklad je rozklížen montáží (vkládání hluků, smíchu či ozvěny kroků do promluv) a technickou manipulací (modifikací barvy hlasů, reverzní chod), což sugeruje nové významy i smysl celku.

Z domácích tvůrců, kteří se zúčastnili prvních tří festivalů *text-soundu*, jmenujme ještě **Svante Bodina** (1942), jehož dvě verbálně sémantické kompozice *Transition To Majorana Space* (Vstup do Majoranova vesmíru, 1969) a *Smoothing* (Ohlazení, 1970) v sobě spojují ludické postupy se silnou základní ideou a **Christera Hennixe Lilleho** (1948), který ve skladbě *Still Life Q* (Zátiší Q, 1969) jako patrně vůbec první v rámci *text-soundu* využívá

³⁴² Pignon, P.: *Fylkingen 60?* Viz oficiální stránky Fylkingenu http://www.fylkingen.se/boken_summary

umělé řeči syntetizátoru,³⁴³ jehož prostřednictvím zasahuje do paradigmatické a syntagmatické struktury promluvy. Ta získává porušením artikulace a syntaxe novou estetickou dimenzi. Na LP *Text-Sound Compositions* mapujícím tvůrčí dění prvních tří stockholmských festivalů jsou zastoupeni ještě **Sandro Key-Åberg** (1922-1991) skladbou *Tro - Hoop – Kärlek* (1970) a **Arne Mellnäs** (1933–2002) koláží *Far Out (Portrait Of Laura Nyro)* (Daleko. Portrét Laury Nyro, 1970), v níž autor konfrontuje jazz, elektroakustickou hudbu a mluvené slovo.

V následující generaci 70. a 80. let nachází *text-sound* jistou odezvu především mezi experimentálními hudebníky. **Rolf Enström** (1951) je autorem několika hudebně dramatických skladeb, v nichž jsou cítit ozvuky *text-soundu* přelomu 60. a 70. let. Podobně je tomu i v rozhlasových hrách **Matse Lindströma** a hudebních performancích **Johanese Bergmarka**, současného předsedy Fylkingenu, které často využívají postupy zvukové poezie.³⁴⁴

Formu *text-soundu* v jeho původní podobě lze považovat za styčnou plochu mezi technologií a uměním. Básníci mají poprvé příležitost soustavněji pracovat s nejvyspělejší nahrávací technikou a využít ji buď při akustické modifikaci či transformaci vlastních textů, nebo v procesu tvorby zvukových koláží z terénních nahrávek, v nichž je obvykle kladen důraz na lidský hlas v jeho možných podobách a proměnách. Díky využití syntezátoru dochází zároveň k odstranění vokálních limitů lidského hlasu a uvolnění jazykového výrazu ze sevření konvencemi a podmínkami společenské komunikace.

Spojení konkretistických prvků a mediálně-zvukového aspektu básnické tvorby se odráží v elektronické syntéze zvuku a řeči. Švédští autoři se přitom mnohdy nezdráhají omezit svůj materiál na čistě elektronicky vytvářené zvuky, což zvláště z počátku budí odmítavé reakce jiných zvukových básníků. Dufrénova nedůvěra k elektronickým postupům švédského *text-soundu* (odmítání nadměrného používání mikrofону, prostorového zpracování hlasu atd.) je dostatečně známa.³⁴⁵ F. Mon nezařazuje švédské autory *text-soundu* do své antologie *Phonetische Poesie* (1970) s odůvodněním, že jazykový materiál v jejich dílech podstupuje

³⁴³ Lille tak předjímá pozdější experimenty Ch. Dodge s umělou řečí. Viz kap. 2.3.13.1.

³⁴⁴ Hultberg, T.: *From Birds in Sweden to Mr. Smith in Rhodesia*. http://ncca-kaliningrad.ru/glukhomania/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=14.

³⁴⁵ Viz Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 210.

při tvůrčím procesu naprostou elektronickou transformací.³⁴⁶ Rovněž H. Chopin se zpočátku vymezuje vůči plně elektronickému zpracování vokálního materiálu, třebaže vysoce oceňuje zásluhy Fylkingenu o zpřístupnění profesionální nahrávací techniky zvukovým básníkům.³⁴⁷

Od 80. let je zřejmé, že *text-sound* jako umělecká forma je ve Švédsku na ústupu. Básníci experimentující se zvukem řeči se vracejí k písemné formě poezie (B. E. Johnson) nebo jejich aktivity nabývají obecnější intermediální povahy (S. Hanson, L. G. Bodin). Na druhé straně zakotvuje tradice veřejných básnických performancí, jak dokládají ve Stockholmu akce typu Poets' Stage a festivalu Talking Poetry.³⁴⁸

2.3.13. Počátky sound poetry / text-soundu v USA a Kanadě

Koncem 60. let dochází k rozvoji svébytného intermediálního žánru zvaného *sound poetry* či *text-sound* i v severní části amerického kontinentu. Přes jistou návaznost na tradici evropské předválečné avantgardy (dada, Duchamp) je třeba si povšimnout jeho specifických podob napájených z domácích uměleckých zdrojů a tradic. Z tohoto důvodu bude v následující kapitole pozornost věnována i dvěma charakteristickým polohám severoamerické auditivní tvorby: repetitivně-procesuální povaze amerického *text-soundu* a fenoménu skupinové tvorby a vystupování v kanadské zvukové poezii.

2.3.13.1. Sound poetry a text-sound v USA: technologie vs. performance

Počáteční deficit experimentální umělecké tvorby, který byl do poloviny 20. století vůči Evropě stále ještě poměrně citelný, se po druhé světové válce dařilo americkým tvůrcům přetvořit ve výhodu, neboť mohli rozvíjet postupy formálně a myšlenkově oproštěné od evropské avantgardní tradice (J. Cage, minimal art, minimal music, pop art apod.).

V polovině 50. let dochází zásluhou beatníků k prolnutí jazzu a mluveného slova. Jack Kerouac, Allen Ginsberg a další přednášejí své texty za jazzového doprovodu v klubech a kavárnách. A třebaže lze této formě prezentace v jejím celku přiznat v kontextu žánru zvukové poezie pouze marginální relevanci, stala se východiskem některým jejím autorům a

³⁴⁶ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1086.

³⁴⁷ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 204–206.

³⁴⁸ Hultberg, T.: *From Birds in Sweden to Mr. Smith in Rhodesia*. http://ncca-kaliningrad.ru/glukhomania/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=14.

jejich osobním poetikám, např. *word jazzu* **Kena Nordina** (1920)³⁴⁹ nebo fonémickým improvizacím **Lauren Newton** (1952);³⁵⁰ na propojení rhythm & blues a soulu s politicky orientovanou „street poetry“ je založena tvorba skupiny **The Last Poets**, předchůdců rapu a hip-hopu z přelomu 60. a 70. let.³⁵¹

Jiným inspirativním momentem pro vývoj (nejen) americké zvukové poezie je činnost mezinárodního uměleckého spolku Fluxus, při jehož spontánních uměleckých akcích, happeninzích a veřejných performancích často přicházel ke slovu jako výrazový prostředek lidský hlas. Někteří z členů tohoto volného uměleckého sdružení – **Emmett Williams** (1925–2007),³⁵² **Dick Higgins** (1938–1998)³⁵³ či **Alison Knowles** (1933)³⁵⁴ – mohou být řazeni na základě části svého díla mezi autory zvukové poezie, jiní jimi jsou takřka esenciálně (J. MacLow – viz dále). Aktivita Fluxu jakožto výsostně intermediálního projektu přináší impulzy do oblasti zvukové poezie z mnoha směrů (výtvarné umění, konceptuální umění, performance, hudba). Z podobných pozic zasahuje zmíněnou oblast i výtvarník a

³⁴⁹ *Word jazz* je prolnutím mluveného textu zpravidla narativní povahy a jazzové hudby. V některých skladbách (*Flibberty Jib* nebo *Thousand Bing Bangs*) uplatňuje Nordine scatové pasáže s nonesovým frázováním. Suzuki, D.: *The Art of the Voice: Trends in Contemporary American Text-Sound Composition*. http://www.glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=10.

³⁵⁰ Např. Newton, L.: *Conversations*, in: *I nuovi mondi – The New Worlds. Antologia polipoetica indagine sulla vocalità*, a cura di Enzo Minarelli. Reggio Emilia, Edizioni Elytra 1994, MC.

³⁵¹ Např. Last Poets: *The Last Poets*, Douglas 1970, LP nebo *This is Madness*, Douglas 1970, LP.

³⁵² Williamsova společná kompozice s Diterem Rotem *Around The Corner Variations* (Variace zpoza rohu, 1969) se nachází na *Text-Sound Compositions 3: A Stockholm Festival 1969*, Sveriges Radio 1969, LP. Jiná skladba *Duet* (1968) se objevuje na prvním LP *The Dial-A-Poem-Poets*, Giorno Poetry Systems 1972.

³⁵³ Higgins je autorem teoretických prací o zvukové poezie. Viz Higgins, D.: *A Taxonomy of Sound Poetry*. Viz http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html. Jeho zvuková poezie ze 60. let existuje na těžko dostupných páscích, např. *Ommaje al Alison (Pocta Alison)*, *El Happening y el purismo* (Happenning a purismus), New York, West Glover, 1967. Některé jeho zvukové básně jsou obsaženy na antologiích Fluxu, viz. např. *Omnia Gallia* (1980), in: *Fluxus Anthology 30th Anniversary 1962–1992 Sound Events*, Slowscan 1994, 8 MC.

³⁵⁴ Viz např. nahrávky zachycující účast A. Knowles na skupinových performancích *Newspaper Music* (Hudba z novin), *Proposition No. 2 for Emmett Williams* (Návrh č. 2 Emmettu Williamsovi) nebo *An Evening with Dick Higgins and Alison Knowles* (Večer s Dickem Higginsem a Alison Knowles), Something Else Press, New York City, April 3, 1968. Carl Weissner Tape Collection. 60 American Poets and Writers.

konceptuální umělec **Lawrence Weiner** (1942), jehož akustické realizace vlastních textových obrazů spojují výtvarné umění, hudbu a poezii.³⁵⁵

Výraznou roli v počátcích severoamerické zvukové poezie hraje nahrávací technologie, jejíž přítomnost či absence plní zvláště zpočátku funkci distinktivního faktoru mezi dvěma hlavními větvemi severoamerické zvukové poezie. První technologií podmíněnou větev reprezentují zejména tvůrci *text-soundu*, pomezího útvaru mezi hudbou a poezií vzniklým v polovině 60. let ve stockholmském studiu Fylkingen (viz 2.3.12), jenž ovšem ve své americké variantě podléhá vlastnímu formálnímu vývoji. Jde především o vliv hudebního minimalismu, směru využívajícího minimum prostředků k dosažení maximálního účinku. V minimalistických skladbách se prostupují dvě základní techniky: 1. repetice, 2. procesualita (fázový posun). Jde o kompoziční postup tzv. modulární variace, při níž je zvolený hudební či verbální fragment (modul) opakován postupně se proměňujícím způsobem, čehož je docíleno vrstvením jednotlivých stop paralelně přehrávaných přes sebe různými rychlostmi.

První verbální kompozicí tohoto druhu byla skladba *It's Gonna Rain* (Přijde déšť, 1965) **Steva Reicha** (1936). Materiálem skladby je nahrávka hlasu černošského kazatele, kterou Reich pořídil na sanfranciském Union Square. Při pozdějších pokusech se smyčkami hlasu náhodně objevuje metodu fázového posunu, když přehrává jednu a tutéž smyčku na magnetofonech s nestejnou rychlostí.³⁵⁶ Vzniká tak struktura kánonu s polyrytmickými vzorci, sekundární melodikou a proměnlivou harmonií. Přesná metoda se tu pojí

³⁵⁵ Např. rozsáhlá simultánní kompozice *Nothing to Lose*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1976, LP nebo spolupráce s P. Gordonem na *Deutsche Angst*, Les Disques du Crépuscule 1982, SP.

³⁵⁶ K tomu Reich: „*I started playing with tape loops of his voice and, by accident, discovered the process of letting two identical loops go gradually out of phase with each other. In the first part of the piece the two loops are lined up in unison, gradually move completely out of phase with each other, and then slowly move back to unison. In the second part two much longer loops gradually begin to go out of phase with each other. This two-voice relationship is then doubled to four with two voices going out of phase with the other two. Finally the process moves to eight voices and the effect is a kind of controlled chaos, which may be appropriate to the subject matter - the end of the world.*“ Text na bookletu CD Steve Reich: *Early Works*, Electra Nonesuch 1987. – „Začal jsem si pohrávat se smyčkami jeho hlasu a omylem jsem objevil metodu postupného fázového posunu dvou identických stop. V první části skladby se obě stopy odvíjejí souzvučně, postupně se však zcela fázově vychylují a poté se pomalu vrací do souzvuku. V druhé části dochází k postupnému fázovému posunu dvou výrazně delších stop. Tento poměr mezi dvěma hlasy je poté zdvojen tak, že oba hlasy se fázově posouvají vůči dalším dvěma hlasům. Nakonec se proces rozroste na osm hlasů a vzniká tak efekt kontrolovaného chaosu, který odpovídá tématu kázání – konci světa.“

s neočekávaným výsledkem, protože není v moci autora předpokládat všechny rytmické, melodické a harmonické struktury, které vrstvením stop a jejich fázovým posunem vzniknou.

Skladba *It's Gonna Rain* spolu s propracovanější skladbou *Come Out* (1966) ovlivnila nejen kompoziční postupy v oblasti soudobé hudby a pozdějšího *sound artu*, ale stala se inspirací i mnoha tvůrcům amerického *text-soundu* (Ch. Amirkhanian, A. Gnazzo aj.)

Jinou vlivnou skladbou z počátků amerického *text-soundu*, v níž je magnetofonu použito jako kompozičního prostředku, je *I Am Sitting in a Room* (Sedím v místnosti, 1970; viz CD 3/6) **Alvina Luciera** (1931). Repetice zde stojí ve službách materiální demonstrace transformačního působení akustického prostoru, který přetváří slovo v hudbu. Lucier se zavřel do místnosti se dvěma magnetofony a namluvil na první z nich (meta)text,³⁵⁷ v němž vysvětluje svůj kompoziční postup. Poté je nahrávka snímána druhým magnetofonem, z něhož je nová verze následně nahrána opět na první atd. Postupně dochází k deformaci sdělení za meze srozumitelnosti. Hlas se rozplývá v hlukové mase rezonance prostoru, z níž pouze rytmus vyvolaný zpětnou vazbou podává do jisté míry svědectví o existenci autora zpáchavšího sebevraždy v akustickém univerzu.

Na přelomu 60. a 70. let se rozbíhají i vydavatelské aktivity související s *text-soundem* či zvukovou poezií. Roku 1969 vychází první z deseti LP *Poetry Out Loud*³⁵⁸ Petera a Patricie Harlemanových. Přes rozšíření původně úzkého okruhu autorů o zahraniční hosty (B. Heidseick, F. Janicot) se jeví nahrávky většinou jen jako rozvinutí beatnických, jazzem ovlivněných improvizací. V oblasti mluveného slova se pohybují i Johnem Giornem od roku 1972 vydávané LP z edice *Dial-A Poem-Poets*,³⁵⁹ třebaže její původní koncept lze nahlížet

³⁵⁷ „I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.“ Lucier, A.: *I Am Sitting in a Room*, New York, Vital Records / Lovely Music 1981, VR 1013. LP. K poslechu na <http://www.ubu.com/sound/lucier.html> - „Sedím v místnosti, odlišné od té, v níž jste teď vy. Nahrávám zvuk svého mluvícího hlasu, který budu přehrávat zpět do místnosti, znovu a znovu, dokud rezonanční frekvence pokoje nezesílí natolik, že zničí, snad s výjimkou rytmu, veškerou podobnost s mým hlasem. To, co uslyšíte, jsou vlastní rezonanční frekvence pokoje artikulované řečí. Tuto aktivitu nechápu jako demonstraci fyzické skutečnosti, je to spíše způsob zahlazení všech nepravidelností, které moje řeč může mít.“

³⁵⁸ *Poetry Out Loud 1-10*, Out Loud Records 1969–1977, 10 LP.

³⁵⁹ V této řadě, ač ne vždy s uvedeným titulem, Giorno vydal v letech 1972–1989 18 LP.

jako předzvěst pozdějšího mediálně-interaktivního života zvukové poezie.³⁶⁰ Klíčovými však byly aktivity **Charlese Amirkhaniana** (1945) – jeho komponované pořady *Ode to Gravity* na rádiu KPFA v Berkley, v nichž představoval aktuální díla amerického i mezinárodního *text-soundu* a zvukové poezie,³⁶¹ a antologie *10+2: 12 American Text Sound Pieces* (1975),³⁶² která přináší reprezentativní vzorek počátků *text-soundu* v USA. Raná Amirkhanianova tvorba nezapře Reichův vliv. Kromě repetičních postupů se však v jeho skladbách objevuje i kontrapunktická struktura tvořená juxtaponovanými slovy, jejich zvukové řetězce na sebe narážejí, prostupují se, překrývají se. První Amirkhanianova skladba ze zmíněného alba – *Just* (1972; viz CD 3/7) – vychází ze čtyř slov (rainbow, chug, bandit a bomb), jejichž opakováním a simultánním přehráváním na několika magnetofonech je vytvářen působivý rytmický vzorec. Druhá skladba – *Heavy Aspirations* (1973) – nese již osobitější rukopis. Amirkhanian zasahuje stříhem do vět či slov, vkládá jejich části do předcházejících sekvencí, zdůrazňuje klíčová slova, používá multiplikace hlasu apod. Skladba má navíc i intertextuální charakter, protože výchozím materiálem je komentář muzikologa Nicolase Slonimského k předchozí skladbě *Just*. Amirkhanianovy kompozice jsou vrcholem amerického *text-soundu* a v průběhu 70. a 80. let vycházejí na zvukových nosičích i samostatně [*Lexical Music* (Lexikální hudba, 1979), *Mental Radio* (Duševní rádio, 1985)].

Podoby *text-soundu* na zmíněné kompilaci jsou velmi různorodé. Využívají ho jakožto formy na pomezí hudby a literatury hudebníci – **Robert Ashley** (1930) ve své skladbě *In Sara Mencken, Christ and Beethoven There Men and Women* (V Sáře Mencken, Kristu a Beethovenovi tam muži a ženy, 1972) pracuje s repeticí způsobem blížícím se radioartu, **John Cage** (1912-1992) v *62 Mesostics Re Merce Cunningham* (62 mezostichů v odpověď Merce Cunninghamovi, 1971) používá hlas vokalisty, jemuž předepisuje neobvyklé artikulační a výrazové kreace, skladba *Terero Piece* (Terero, 1973) **Beth Anderson** (1950) staví na klasické naraci kombinované s fonetickými prvky tvořícími akustické pozadí konfesního textu. Vysokým stupněm redukce výchozího materiálu se vyznačují repetitivní skladby *Crickets* (Cvrčci, 1965) **Adama Saroyana** a *The Population Explosion* (Populační exploze,

³⁶⁰ Giornův koncept odstartoval v roce 1969 a spočíval v propojení určitého počtu telefonních linek se záznamníky. Lidé volali GPS a poslouchali fragmenty básní z různých živých vystoupení básníků. V roce 1972 vydané první LP přineslo nahrávky A. Ginsberga, W. Burroughse, D. di Prima, A. Waldman, E. Williamse, E. Sanderse, A. Saroyana, B. Gysina, C. Coolidge aj. *The Dial-A-Poem Poets*, Giorno Poetry Systems 1972. LP.

³⁶¹ Amirkhanianovy pořady jsou k poslechu na www.radiom.org.

³⁶² *10 + 2: 12 American Text Sound Pieces*. 1750 Arch Records 1975. LP.

1969) **Anthony Gnazza** (1936). Mediálně-konceptuální skladba *Border Dissolve in Audio Space* (Rozpuštění hranic v audioprostoru, 1970) **Liama O'Gallaghera** (1917–2008) je v akustickém prostředí telefonní sítě realizovaný žert zaměstnávající telefonní spojovatele z obou stran kanadsko-americké hranice.

Specifický přístup k formě *text-soundu* má **Charles Dodge** (1942). Jeho *Speech Songs* (Řečové písně, 1973; viz CD 3/8) jsou založeny na syntéze počítačem digitálně analyzované řeči. Při syntéze lze měnit analyzované prvky (výšku tónu, rychlost, hlasitost atd.) nezávisle na sobě, a tím např. docílit zdání různých hlasů. V tom se Dodgův postup a jeho možnosti liší oproti tehdejší běžné magnetofonové manipulaci, kde nešlo např. měnit rychlost beze změny výšky tónu. Z pohledu dnešních možností technologické modulace hlasu se však Dodgova syntetická řeč jeví už jen jako roztomilý anachronismus.

Posledním z autorů antologie je výše už zmíněný **John Giorno** (1936), jehož příslušnost k *text-soundu* bývá zpochybňována. Přestože ve skladbě *Give It To Me, Baby* (1967) ještě nevyužívá svého vlastního hlasu, jak je tomu v pozdějších skladbách ze 70. let [*Vajra Kisses* (Polibky vajry, 1972), *Suicide Sutra* (Sebevražedná sůtra, 1973; viz CD 3/9)], projevují se už zde klíčové rysy jeho poetiky. Giorno rozbíjí věty na jednotlivá slova či sousloví, která jsou opakována a vzájemně uspořádána tak, že vytvářejí zdání ozvěny. Tento vzorec dvojité repetice je zesílen a modifikován pomocí vícestopého magnetofonu. V polovině 70. let vytváří dokonce skladby, v nichž je ozvěna zdvojená [*Eating Human Meat* (Pojídání lidského masa, 1975)], což ještě zintenzivňuje sluchový vjem textu. Avšak narozdíl od většinové produkce amerického *text-soundu*, kde je základním prvkem koherence skladby zvuk, staví Giornovy skladby tradičně na syntaxi a podržují si i narativní povahu. Podle R. Kostelanetze tak jde spíše o amplifikovanou orální poezii než o *text-sound*.³⁶³

Z dalších tvůrců *text-soundu* či zvukové poezie využívající elektronického zpracování hlasu je třeba vyzdvihnout **Jeroma Rothenberga** (1931) a **Richarda Kostelanetze** (1940). První ve svém díle spojuje avantgardní a technologické postupy s tradicí etnopoetiky a orální poezie přírodních národů. Jeho koncept totálního překladu (total translation) se uplatňuje na pozadí poezie indiánských kmenů, kterou originálním způsobem zpřístupňuje ve svém provedení *Horse Songs* (Koňské písně, 1977). Rothenberg v něm při hledání ekvivalentů za navažské nelexikální výrazy překračuje hranice sémantiky a zdůrazňuje tak zvukovou kvalitu jazyka a její evokační schopnost na úkor lexikálního významu. Ta je navíc ještě posílena sotva postřehnutelným fázovým posunem mezi dvěma stopami záznamu. Důležitou složkou

³⁶³ Kostelanetz, R.: *Text Sound Art: A Survey*. Viz <http://www.ubu.com/papers/kostelanetz.html>.

jeho díla je i faktor performativní, o němž napsal několik statí shrnutých v knize *Pre-Faces & Other Writings* (Před-mluvy a další spisy, 1981).

Pro *text-sound* Richarda Kostelanetze jsou příznačné dvě polohy. První představují minimalistické skladby, mající často formu rozhovoru, v nichž jsou např. slova významově modulována intonací [*Dialogue 2°* (1976; viz CD 3/10)] nebo vytvářejí v symetrických nárazech o sebe narativní mikrostruktury [*Excelsior* (1976)]. Druhá poloha vychází z prozaických či esejistických textů, které jejich autor přetváří tak, že ponechává verbální materiál, ale porušuje jeho syntax, např. v *Recyclings* (1974). Recyklovaný text je uspořádán na stránce způsobem, který umožňuje jeho čtení jak v horizontálním, tak i vertikální směru. Při jeho akustické realizaci používá Kostelanetz metodu fázového posunu a vytváří tak strukturu asynchronního kánonu, kde slova vstupují do vzájemných vztahů simultánně v několika směrech.³⁶⁴

Nejvýznamnějším představitelem druhé větve amerického *text-soundu*, rezignujícího na elektronickou manipulaci zvuku, byl **Jackson MacLow** (1922–2004). Pro své živě prezentované skupinové skladby razí vlastní termín *simultaneities*, což napovídá příbuznost jeho postupů se simultánními básněmi dadaistů. MacLow však tuto formu živé prezentace dále rozvíjí a v jejím rámci rozlišuje 5 druhů:³⁶⁵

1. *Spojené asymetrie*, při nichž jsou účinkujícím přesně přiděleny jednotlivé části vícedílného textu, které mohou přednášet libovolným tempem. Pro každého z nich je důležité nalézt vlastní rytmus a optimální způsob interakce s dalšími přednášejícími. Jako příklad lze uvést skladbu *Young Turtle Asymmetries* (Asymetrie mladé želvy, 1969), v níž MacLow navíc uplatňuje metodu náhodného výběru slov.

2. *Zmožené asymetrie*, kdy má každý z účinkujících jiný text, což ve svém výsledku produkuje chaos nejvíce se blížící účinku simultánních básní Cabaretu Voltaire.

3. *Slovník*, jehož vizuální předloha sestává výhradně ze slov, jejichž hlásky jsou obsaženy ve jménu zvolené osoby, [*A Vocabulary For Sharon Belle Mattlin* (Slovník pro Sharon Belle Mattlin, 1973)]. Účinkující jsou instruováni ke spontánní deklamaci jakýchkoli slov z partitury v libovolném pořadí, hlasitosti a trvání.

4. *Gatha*, jejímž podkladem jsou příbuzná slova zaznamenaná na grafický papír a v různých směrech (vertikálně, horizontálně, diagonálně) čtená několika osobami, čímž

³⁶⁴ Ibid..

³⁶⁵ Ibid.

vznikají neobvyklé kombinace zvuků, slabik a slov [např. *Black Tarantula Crossword Gath* (Křížovková gatha černé tarantule, 1973; viz CD 3/11)].

5. *Word event*, při němž účinkující improvizují s víceslabičnými slovy, které demontují na hlásky či fonémy, jejichž novými kombinacemi vytvářejí jakési fónické prostředí slova. Z omezeného materiálu tak mohou vznikat i velmi dlouhé kompozice.

Ačkoliv je MacLow autorem i elektronicky vytvářených koláží cizích hlasů – *Threnody For Sylvia Plath* (Žalozpěv za Sylvii Plath, 1973), *Counterpoint for Candy Cohen* (Kontrapunkt pro Candyho Cohena, 1973) – primární aspekt jeho tvorby spočívá v živé skupinové performanci vlastních, často na principu náhody generovaných textů (od roku 1978 většinou ve spolupráci se svou životní družkou **Anne Tardos**).

V polovině 70. let vstupuje na scénu generace performerek, které při svých vystoupeních kombinují hudební projev s vokálním elementem. Z nejvýznamnějších jmenujme **Laurie Anderson** (1947), **Julii Heyward**, **Meredith Monk** (1942), **Janu Haimsohn**, **Annu Homler** (1948) nebo **Joan La Barbaru** (1947). Jejich poetika se však liší, a to především stupněm zapojení sémantického prvku a mírou technologické manipulace hlasu. Na základě prvního kritéria se tak skladby rozpínají v rozmezí od cele sémantických (L. Anderson) přes částečně sémantické [např. *Hav'a Lava Flow* (1977) J. Haimsohn] až po zásadně asémantické (M. Monk). V rámci kritéria druhého pak lze rozlišit čistě vokální kompozice (M. Monk, J. La Barbara, A. Homler) a kompozice s elektronicky manipulovaným hlasem [použití vokodéru v *Closed Circuits* (Uzavřené okruhy, 1981) L. Anderson nebo *Nose Flute* (Nosní flétna, 1977) J. Heyward].

Z dalších amerických autorů zvukové poezie 70. let zmiňme alespoň **Larryho Wendta** (1946), **Bliema Kerna** (1943), **Ernesta Robsona** a **Stephena C. Ruppenthala** (1949).

2.3.13.2. Zvuková poezie v Kanadě: Fenomén skupinové tvorby

Podobně jako celá kanadská kulturní scéna je i produkce zvukové poezie asymetricky rozdělena mezi dvě kulturně-jazykové oblasti – většinovou anglofonní a menšinovou frankofonní, která však v námi sledovaném období počátků severoamerické zvukové poezie ještě není příliš rozvinutá. A tak je jistým paradoxem, že u zrodu kanadské zvukové poezie stojí **Pierre Gauvreau** (1925–1971), zakládající člen skupiny montrealských automatistů. Gauvreau modifikuje surrealistické teorie zobrazení příklonem k tzv. rytmickým obrazům (*images rythmiques*), automatickým, onomatopoickým výrazům, v nichž vytváří své texty na

pomezí transraciální a zvukové evokace významu. Nejradikálnějším příkladem je jeho pozdní sbírka *Jappements à la lune* (Vytí na měsíc, 1970).³⁶⁶ V souvislosti s Gauvreauovým dílem se zmiňuje příbuznost jeho postupů s dadaisty a A. Artaudem; jeho vliv lze naopak rozpoznat ve skladbách **Raoula Duguaye** (1939) ze 70. let.³⁶⁷ Plného rozvoje ale dosahuje frankofonní zvuková poezie až v následujícím desetiletí ve spojitosti s polypoetickou (viz kap. 2.3.14.1.) tvorbou autorů jako je P.-A. Arcand, R. Martel, J.-C. Gagnon nebo A.-M. Richard, kombinujících živá vystoupení s propracovanou elektroakustickou manipulací hlasu.

Anglofonní větev kanadské poezie má své kořeny v polovině 60. let, kdy vstupují na scénu **Bill Bissett** (1939) z Vancouveru a **bpNichol** (1944–1988) z Toronta. Počáteční fáze jejich akustické tvorby je ve znamení pokusů o vokalizaci vizuálních, typografických experimentů nebo konkrétních básní. Bissett nahrává za doprovodu souboru Mandan Massacre pestré album *Awake in the Red Desert* (Probuzení v rudé poušti, 1968), jehož formální rozptyl sahá od elektronicky modulované simultánní skladby [*She Still And Curling (Tichá a kadeřavá)*; viz CD 3/12] a *text-soundu* [*Is Yr Car Too Soft For Th Roads (Je tvý auto na silnici moc pomalý?)*] přes avantgardní písňové formy [*Awake in the Red Desert (Probuzení v rudé poušti)*, *My Mouth On Fire (Má ústa v ohni)*] až ke zpívaným fonetickým básním (A O B A). Jednotlivým tvárným principem je repetitivní postup, který však na rozdíl od prototypických skladeb amerického *text-soundu* (Reich, Amirkhanian) vykazuje podstatně nižší stupeň procesuality.

Pro ranou tvorbu bpNichola je příznačné rozrušení syntaktické struktury ve prospěch zvukové organizace jazykového materiálu a permutační postupy rozehrávané na pozadí jeho konkretistických textů [EP *Borders* (Hranice) z r. 1967]. Na LP *Motherlove* (Mateřská láska, 1968) podniká v kontextu vlastní tvorby i počátků anglofonní kanadské zvukové poezie ojedinělý exkurz do oblasti elektronické manipulace hlasu [např. ve skladbě *Pleasure Sweets* (Sladkosti rozkoše), viz CD 3/13]. Podobně jako pro Bissetta je i pro jeho poetiku mnohem podstatnější performační aspekt tvorby; oba jsou vybaveni bohatým vokálním rejstříkem a schopností vypjaté scénické prezentace, kterou posunují směrem ke kolektivnímu provedení (Bissett již zmíněnou spoluprací s Mandan Massacre, zatímco bpNichol po krátkém působení

³⁶⁶ Text *Jappements à la lune* později posloužil jako podklad pro vokální kompozice Denyse Bouliana (1982) a Christophera Butterfielda (1990).

³⁶⁷ R. Dugay, básník, fonetik a vokalista spojoval ve výstupech jazzovou vokální improvizaci a fonetickou poezii. Viz jeho působení v happeningové formaci L'Infonie v 70. letech, v níž dominoval jeho vokálně-performační part, podpořen výraznou vizuální stylizací a kostýmy. L'Infonie: Vol. 333, Kot'Ai 1972, 2 LP a Vol. 3333, Kot'Ai 1974, LP.

ve triu se S. McCafferym a D. W. Harrisem spoluzakládá The Four Horsemen). Právě toto spojení živé prezentace v reálném čase s faktorem kolektivní tvorby je minimálně v rámci kontinentální produkce kanadským specifíkem.

Prvním stabilnějším seskupením byl v Torontu r. 1970 vzniknuvší soubor **The Four Horsemen**, jehož členy kromě bpNichola byli **Steve McCaffery** (1947), **Paul Dutton** (1943) a **Rafael Barreto-Rivera** (1944). Jejich vystoupení byla především experimentem na poli kolektivní a spontánní komunikace. Báseň je pojímána jako sdílený proces proměny emocionálních stavů, které představují zpočátku jediný strukturní činitel jejich improvizovaných výstupů. Vůči technologické reprodukovatelnosti a individualitě autora staví Four Horsemen nepředvídatelnost a neopakovatelnost (a tím pádem i pomíjivost) kolektivní performance, kterou McCaffery popisuje jako pulzující únik od významu a bytí vytvářený dynamickým komplexem vzájemných vztahů mezi jednotlivými aktéry.³⁶⁸ Skupina nicméně nerezignuje zcela na sémantické sdělení, které v mnohých skladbách prostupuje abstraktním vokálně rytmickým vířením. Reprezentativní nahrávkou z počátků činnosti Four Horsemen je LP *CanaDada* (1973), jehož název zároveň explicitně odkazuje na inspirační zdroje torontského souboru.

Po úvodní fázi volně improvizované tvorby se Four Horsemen uchylují k pokusům o složitější kompozice, jejichž rámcovou strukturu je třeba vhodně zachytit. Tak vzniká způsob tzv. mřížkové notace (*grid notation*),³⁶⁹ která umožňuje přesnou distribuci partů jednotlivých členů. V některých případech skupina rovněž využívá hausmannovské optofonetické notace opírající se o korespondenci zvuku a prostorově uspořádaného textu (např. v *Sixteen Part Suite*). Soubor partitur vychází na zač. 80. let i knižně.³⁷⁰ Těžiště jejich tvorby však spočívá ve volné vokální improvizaci, což dosvědčuje i skutečnost, že jejich nejvýznamnější skladby [např. *Mischievous Eve* (Nezbedná Eva) nebo *In the Middle of a Blue Balloon* (V modré bublině), viz CD 3/14] většinou notační podklad nemají.

Four Horsemen byli iniciátory fenoménu skupinové tvorby v kanadské zvukové poezii a zároveň i bezprostřední inspirací pro další soubory. V roce 1975 vzniká v Torontu **Owen Sound**, jeho členy jsou **Steven R. Smith** (1945), **David Penhale** (1948), **Michael Dean**

³⁶⁸ McCaffery, S.: *Twentieth Century Sound Poetry in Canada*. Viz http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=20.

³⁶⁹ *The Prose Tattoo: Selected Performance Scores*. Milwaukee, Membrane Press 1983, s. 8.

³⁷⁰ Viz pozn. 369.

(1947) a **Richard Truhlar** (1950). Soubor se podobně jako *Horsemen* zpočátku soustředí na improvizovaná vystoupení, v nichž spojují poezii s divadelní performancí, hudbou a prvky *sonic artu*. Záhy však i u něj dochází k proměně tvůrčích postupů příklonem ke konceptuálně pojatým skladbám. Vznikají první simultánní básně. *Giotto's Painted Loci* (1976) např. tematizuje fenomén paměti, jejíž různé aspekty jsou ztvárňovány jednotlivými hlasy. Verbálním materiálem kompozice jsou vědecké i kvazivědecké popisy, literární traktáty a jiné texty, jejichž prvky jsou uspořádány tak, aby byly zvýrazněny kontrastní polohy. Lingvistické pozadí má skladba *Simultaneous Translation* (Simultánní překlad, 1977), která strukturně simuluje proces překládání, avšak příslušné ekvivalenty jsou sdružovány na základě zvukové podobnosti a případných etymologických spojitostí, což ruší sémantiku narace. Charakter kombinované skladby má *Meaford Tank Range* (Meafordský akční rádius, 1977), kde je pevná struktura prostupována spontánními dialogickými pasážemi, v nichž členové souboru ozřejmují kompoziční postupy, vztah k publiku apod. Podobné autoreferenční momenty se v tvorbě *Four Horsemen* objevují zřídka.

Osobní spřízněnost členů obou souborů se nicméně projevuje společnými akcemi, z nichž nejvýznamnější byly dva večery k počtě Cabaretu Voltaire (1977 a 1978), které přinesly separátní i společná vystoupení obou souborů za doprovodu jazzových hudebníků.

Třetí významnou skupinou působící již v 70. letech je edmontonské duo **Re: Sounding**, tvořené **Stephenem Scobiem** (1943) a **Douglasem Barbourem** (1940), jehož tvorba se vyznačuje hravými improvizacemi s fonetickými strukturami.

Tradice skupinového vystupování si v rámci kanadské zvukové poezie udržuje kontinuitu, o čemž svědčí vznikání nových souborů, např. **First Draft** (S. MacMaster, C. Morton a A. McClure) v 80. letech nebo **Verbomotorhead** (A. Ferguson, K. James, D. Scob, M. Plimley a D. Stevens) v následujícím desetiletí, jakož i různá seskupení veteránů zvukové poezie z 60. a 70. let (soubor DUCT okolo Stevena R. Smithe či jeho krátkodobé spojení s ostatními členy Owen Sound v roce 2000).

2.3.14. Dvě syntetické koncepce 80. a 90. let

Počátkem 80. let minulého století dochází v souvislosti s rozšířením osobního počítače k zásadní proměně tvůrčího paradigmatu, která se různým způsobem dotýká všech oblastí umělecké činnosti. Jde o technologický kvantový skok podle mnohých srovnatelný s vynálezem knihtisku. Jestliže knihtisk destruoval určitou rovnováhu smyslů, která byla v orální kultuře pro recepci nejen uměleckého díla příznačná, ve prospěch zraku a vizuální

konceptualizace a zásadně tak proměnil i recipientův způsob vnímání a orientaci ve světě, působení nových technologií směřuje k obnovení této rovnováhy v celistvém virtuálním prostředí.

Útěk zvukové poezie z domény písemnictví, sledovaný od jejích počátků zkraje 20. století přes futuristické deklamace, fonetickou poezii dadaistů až po první dílčí technologický skok v polovině 50. let, lze tímto považovat za dovršený. Přitom je však třeba připustit, že zvuková poezie jakožto oblast intermediálního charakteru se zde stává do značné míry sama obětí obecně synkretických tendencí v umění a rozplývá se v intermediálním moři. Toto směřování odráží i dvě koncepce 80. a 90. let – polypoezie E. Minarelliho a meziznaková poezie P. Menezese.

2.3.14.1. Polypoezie (E. Minarelli)

Když v roce 1987 koncipuje **Enzo Minarelli** (1951) svůj manifest, má za sebou četné aktivity v oblasti spojující slovo, zvuk a obraz (videopoezie), pro niž razí označení *polipoesia* (dále polypoezie). Roku 1983 zakládá vydavatelství 3ViTre PAIR, v jehož rámci vycházejí zvukové nahrávky autorů, kteří přijali výzvu nových technologií, s jejichž pomocí rozvíjejí ve své tvorbě intermediální prvky. Původním záměrem *Manifesto della polipoesia* (Manifest polypoezie, 1987) bylo poskytnutí teoretické báze pro živá vystoupení autorů, kteří si podle Minarelliho nebyli často vědomi toho, co vytvářejí.³⁷¹ Jako podstatnou vnímá Minarelli schopnost pořádat kolem vokálního jádra série zásahů prostřednictvím jiných médií, aniž by se tato produkce jednoznačně přimknula k sousedním žánrovým oblastem (umělecká performance, experimentální divadlo, konkrétní hudba nebo prosté autorské čtení poezie). Toto vymezení poukazuje na skutečnost, že ačkoliv se polypoezie jeví jako radikálně intermediální modifikace dosavadní zvukové poezie, není namístě zbavovat se podstaty vlastní žánrové existence.

První bod manifestu³⁷² je obecnou tezí, na jejímž pozadí jsou rozpracovány další požadavky. Vztahuje se k rozvoji nových technologií, s nimiž spojuje další vývoj zvukové

³⁷¹ Minarelli, E.: *The Manifesto of Polypoetry is 12 years old*. Viz http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=27.

³⁷² „Solamente lo sviluppo delle nuove tecnologie segnerà il progredire della poesia sonora: i media elettronici e il computer sono e saranno i veri protagonisti.“ Text manifestu též na stránkách Archivio di Polipoesia: <http://www.3vitre.it/saggi/imanif.htm> – „Vývoj zvukové poezie je možný pouze ve spojení s rozvojem nových technologií: elektronická média a počítač jsou a budou jejími skutečnými protagonisty.“

poezie. Podobně jako před 30 lety u Chopina v případě magnetofonu se i v Minarelliho pojetí mají stát elektronická média a počítač relevantními účinkujícími v procesu tvorby. Výhody nového nástroje spočívají především ve snadnosti a zdokonalení postupů a zvukových efektů. Minarelli se nicméně přiklání k názoru, že z hlediska struktury či obsahové stránky nedoznává zvuková báseň podstatných změn a není tedy možno mluvit o nové zvukové poezii; procedurální změna se v jeho uvažování pojí s formální a obsahovou identitou.³⁷³

Tuto jeho tezi podpirají zvláště básníci, pro něž technologie vždy byla důležitou součástí jejich tvůrčího procesu, např. L. Wendt, Ch. Amirkhanian nebo S. Hanson, a kteří se rychle adaptují i v nově vzniklém technologickém prostředí. Jiní jsou ve svém příklonu k digitální technologii zpočátku zdrženliví. Konečně třetí skupinu tvoří básníci, které je možno označit za průkopníky *computer poetry*. Někteří z nich vytvářejí vlastní softwarové programy, např. ve Francii působící Maďar **Tibor Papp** (1936), Francouz **Jacques Donguy** (1943) nebo Argentinec **Fabio Doctorovich** (1961), jiní jich originálním způsobem využívají v tvůrčím procesu, např. Kanadčan **Mark Sutherland** (1955) nebo Brazilec P. Menezes (viz dále).

Druhým bodem je pojetí básnické řeči v celém spektru její materiality, od nejmenších částic po nejrozsáhlejší celky. Slovo uvolňuje svoji polyvalenční energii, jež byla v psané podobě svázána médiem papíru, a stává se „multislovem“, komplexní fonolingvální jednotkou. V pozdějším komentáři k manifestu (viz pozn. 373) razí Minarelli termín *vocorality*, vzniklý kontaminací vokality, jakožto nejazykového obecně fónického rámce, a orality, tj. jejího jazykového komplementu. Tento neologismus je možno historicky vnímat i na pozadí již zmíněného konceptu *verbivocovisual* brazilské skupiny Noigandres, přičemž se explicitně dotýká právě aspektu, který byl v konkretistické praxi dlouho opomíjen (slovo-zvuk). Komplexní pojetí vokálního slova implikuje jeho vícevrstevnatost a vícevýznamovost, která se projevuje právě v souvislosti s využíváním nových médií. Mezi básníky sledující tento směr patří např. Francouzi **Serge Pey** (1950) a **Philippe Castellin** (1948), Uruguayec **Clemente Padín** (1939), Španěl **Bartolomé Ferrando** (1951) nebo Rakušan **Ide Hintze** (1953).

Vokálního aspektu se týká další bod manifestu. Při vytváření zvuku je třeba se oprostit od veškerých omezení a plně využít instrumentálního aparátu mluvidel. Ke slovu přicházejí různé vokální techniky. Přestože Minarelli vítá možnosti digitálního obohacení a modifikace

³⁷³ Minarelli, E.: *The Manifesto of Polypoetry is 12 Years Old*. Viz Viz http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=27.

hlasu, zůstává zároveň ve střehu před upadnutím do přílišné závislosti na digitální technologii a zdůrazňuje důležitost kompaktní a vědomé vokální struktury básně. Za průkopníka vokální instrumentace mezi zvukovými básníky lze považovat výše **Demetria Stratose** (1945–1979), který posunul využití fonačního ústrojí v procesu tvorby na samu hranici fyzických možností. V 70. a 80. letech se obdobným směrem vydávají např. Maďarka **Katalin Ladik** (1942), Ital **Giuliano Zosi** (1940), Nizozemec **Jaap Blonk** (1953) nebo **Nobuo Kubota** (1932) z Kanady, od 90. let pak např. Portugalec **Américo Rodrigues** (1961), Polák **Mirosław Rajkowski** (1958) nebo tuvažská vokalistka **Saincho Namčylak** (1957).

Jednou z klíčových otázek je časová strukturace performance či kompozice. Vědomí času při produkci je podle Minarelliho vysoce nadřazeno zákonům harmonie. V případě performance navíc nejde o stanovení přesného časového rámce, neboť čas performance se zpravidla neshoduje s prožívaným časem publika. Primární metodou je zde *cut-up* (viz kap. 2.3.8.). Jeho procedurální okolnosti doznávají s příchodem digitální technologie sice změny (fyzické střihání a lepení pásky je nahrazeno kliknutím myši), nicméně i zde lze souhlasit s Minarelliho tezí, že samo zdokonalení hardwaru k přesvědčivému výsledku nepostačuje. *Cut-up* se jako princip organizace časového faktoru uplatňuje v díle mnoha zvukových básníků; kromě Burroughse a Gysina z již zmíněných např. u P. de Vree, B. Cobbinga či J. Giorna. Při performanci může podle Minarelliho docházet k tzv. mentálnímu *cut-upu*, čímž je myšlen psychofyzický stav plného vědomí plynoucího času, kdy se tělo proměňuje v časomíru strukturující a určující aktivitu artikulačních orgánů. Tak je tomu např. při vystoupeních Katalánce **Llorençe Barbera** (1948), Španěla **José Igese** (1951), Kanadana **Pierra-André Arcanda** (1942) nebo Australanky **Amandy Stewart** (1959).

Důležitými faktory zvukové básně jsou rytmus a tón. Tónová výška je relevantní významotvornou jednotkou, jejíž existence poukazuje na komplexnější povahu zvukové básně oproti psané podobě. Rytmus je fónickým ztělesněním samotného jazyka či vnímáno z druhé strany, jazyk je tělesným instrumentem (podobně jako prst, paže nebo penis) produkující zvukové vibrace. Rytmus jako vlastní výraz básníkovy těla je podle Minarelliho třeba vědomě ovládat a nepodléhat improvizacním svodům. Prolnutím vědomě tvořeného rytmu a tónu se zhmotňuje osobitý hlas básníka. Racionální postup a komplexnost básně je pro tvůrce polypoezie prioritou. Mezi autory vědomě pracující s rytmicko-tonálním aspektem básnického projevu patří např. Argentinec **Carlos Estevez** (1956), Ital **Agostino Contò** (1953) nebo Rus **Dimitrij Bulatov** (1968).

Poslední bod manifestu zdůrazňuje performativní a intermediální povahu polypoezie a vymezuje se vůči předcházejícím historickým podobám zvukové poezie (futurismu,

dadaismu, lettrismu aj.) ve způsobu integrace mimoliterárních prvků. Zatímco zmíněné avantgardní poetiky byly založeny na hybridizaci či fúzi celých žánrů (literatura, hudba, výtvarné umění, divadlo) do té míry, že se mnohdy ztrácí poetické východisko, polypoezie usiluje o integraci tvárných prvků těchto žánrů a jejich komunikaci v rámci jednotného výrazového komplexu, který se neodchyluje z vokorálních pozic. Obdobně popisuje vztah mezi multimediálním a intermediálním dílem v rámci svého teoretického konceptu meziznakové poezie i P. Menezes (viz 2.3.14.2.).

Přestože manifest polypoezie patrně nelze vnímat jako deklaraci jednotné skupinové poetiky ve smyslu historické avantgardy (futurismus, dada, surrealismus, lettrismus), inicioval vznik volného společenství autorů setkávajících se v průběhu 90. let na mezinárodních festivalech (Bologna, Mexico City, Barcelona, Budapešť atd.). Důležitou roli při profilování tohoto společenství sehrály i Minarelliho vydavatelské aktivity. Koncem 80. let přebírá po Adrianu Spatolovi jím r. 1977 založenou sérii Baobab, v jejímž rámci sleduje a vydává produkci mezinárodní zvukové poezie. Polypoetický manifest je tak patrně posledním pokusem o sjednocení poetického východiska na poli zvukové poezie, kterému se dostává širší odezvy a následování.

2.3.14.2. Meziznaková poezie (Philadelpho Menezes)

První výstava tzv. meziznakové poezie (*poesia intersignos*) se péčí **Philadelphia Menezese** (1960–2000) konala v Centro Cultural São Paulo v roce 1985. Její teoretická báze však byla jen rozvinutím brazilské avantgardní tradice konkrétní poezie představované od poloviny 50. let skupinou Noigandres a omezovala se tak pouze na integraci vizuálního prvku (obrazu) do sémantické struktury básně. Teprve počátkem 90. let uvádí Menezes do brazilského avantgardního kontextu zvukovou poezii³⁷⁴ a následně rozšiřuje své pojetí meziznakové poezie i o zvukovou stránku verbálního materiálu. Tento konceptuální posun zaznamenala druhá výstava *Poesia intersignos: do impresso ao sonoro ao digital*

³⁷⁴ Je jistým paradoxem, že o zvukové poezii v Brazílii, jakožto jednom z hlavních center poválečné experimentální poezie, lze mluvit teprve od poloviny 80. let. Tento paradox vysvětluje Tosin koncentrací tvůrčího úsilí na vizuální sféru pod vlivem konkrétní poezie. „*A canalização da potência experimental ao campo da visualidade, sobre influência do concretismo.*“ Tosin, G.: *Poesia sonora no Brasil e no mundo*, Revista Intellectus 2004. Viz http://www.seufuturonapratica.com.br/intellectus/Arquivos/Jan_Jul_04/PDF/Artigo_Giuliano.pdf

(Meziznaková poezie: od tisku ke zvuku a digitálním básním) pořádaná Menezesem v roce 1998.³⁷⁵

Meziznaková poezie kombinuje prvky různých sémiotických oblastí (verbálních, vizuálních, zvukových), které spolu interaktivně působí v jednotném významovém poli.

„Poetichnost vzniká konceptuální kompozicí a formální interakcí mezi verbálními a jinými znaky, pocházejícími ze všech technik, kterých je v básni použito.“³⁷⁶

Způsob, jakým se znaky v rámci těchto technik kombinují, je určujícím faktorem podoby meziznakové básně. Podstatná je zde právě ona interaktivita prvků různého řádu, která meziznakovou poezii vzdaluje od děl multimediální povahy, v nichž jsou jednotlivé znaky prostě juxtaponovány a jejich vztah je založen pouze na prostorové sounáležitosti, směrem k intermédiu implikujícímu formálně-sémantickou relaci jednotlivých prvků.³⁷⁷

Klíčová role v tomto procesu překonání starého multimediálního konceptu připadá digitální technologii, která umožňuje skrze systém hypertextových odkazů integrovat slovo, obraz, zvuk a pohyb. V roce 1998 vydává Menezes s W. Azevedem CD-ROM *InterPoesia. Poesia Hipermedia Interativa* (1998), první artefakt intermediální poezie. Komplexní povaha nové prezentační formy se projevuje jednak v překonání limitů čistě verbálního znaku přinášného tradičním médiem knihy, na straně druhé však, na rozdíl od záznamových médií zvuku (gramofonová deska, magnetofonová páska, CD), nerezignuje na integraci vizuálně-verbálních prvků.

Ačkoliv jsou u Menezese zvukově poetické experimenty součástí širšího intermediálního kontextu a tradiční formy zvukové poezie (fonetická poezie, *poésie sonore*) jsou z tohoto hlediska vnímány jako historický předstupeň syntetičtějšího pojetí meziznakové poezie,³⁷⁸ jeho aktivity na poli zvukové poezie jsou velmi rozsáhlé. Kromě organizace festivalu *Poesia Sonora – Poéticas experimentais da voz no Século XX* (Zvuková poezie –

³⁷⁵ *Poesia intersignos: do impresso ao sonoro ao digital* (Paço das Artes, São Paulo, 28.4. – 10.5. 1998). Kromě kurátora prezentovali svoje zvukové básně např. i Elke Riedel, Jamil Jorge a Alex Hamburger. Ibid.

³⁷⁶ „A poeticidade é feita de uma interação formal e uma composição conceitual entre o signos verbais e os demais signos provientes de cada uma das técnicas que o poema usa.“ Menezes, P.: *Poesia intersignos: Do impresso ao sonoro e ao digital*. Viz <http://www.pucsp.br/pos/cos/epe/mostra/catalogo.htm>.

³⁷⁷ O vztahu pojmů multimédia, hypermédia a intermédia viz Menezes, P.: *Experimental poetics based on sound poetry today*, http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3982/is_200101/ai_n8950234/.

³⁷⁸ Ibid.

experimentální poetiky hlasu ve 20. století, 1992) jde především o antologii světové zvukové poezie *Poesia sonora hoje* (Zvuková poezie dnes, 1998).³⁷⁹

Na rozdíl od zvukové poezie meziznaková poezie neupřednostňuje zvuk (hlas) jakožto nejdůležitější aspekt tvůrčího procesu,³⁸⁰ ale začleňuje ho jen jako jeden ze svých parametrů do sítě vztahů mezi verbálním prvkem a nonverbálními znaky. Zvuková báseň tak dovršuje své intermediální aspirace a rozplývá se v digitálním prostoru, v němž nonverbální znaky nemají pouze roli intenzifikační, ale úlohu rovnocenného prvku vzájemného meziznakového působení v rámci intermediálního kompozičního celku.

2.3.15. Festivaly. Antologie. Periodika. Internetové stránky.

(výběr)

2.3.15.1. Festivaly a akce

*International Festival of Text-Sound Composition** (1968–1978, 1980, 1984, 1993)

1968–1974 Stockholm; 1975–1976 Londýn; 1977 Stockholm; 1978 Toronto; 1980 New York; 1984 a 1993 Stockholm

* Festivaly v Londýně, Torontu a New Yorku probíhaly pod názvem *International Festival of Sound Poetry*

Festival International de Poésie Sonore - Poésie Action (1976)

1976 – Paříž

First West Coast International Sound Poetry Festival

1977 – San Francisco

Festival Sound and Syntax

1978 – Glasgow

Polyphonix (od 1979)

založen Jean-Jacquesem Lebelem, koná se na různých místech.

Rencontres de Poésie Sonore (1977–1980)

1977–1979 Avignon; 1980 – Rennes, Le Havre, Paříž. První tři ročníky organizovány Julienem Blainem.

Festival de Poésie sonore (od 1985)

³⁷⁹ *Poesia Sonora Hoje. Uma Antologia Internacional*. Philadelpho Menezes (ed.), EPE/PUC, 1998. CD.

³⁸⁰ Srov. Higginsovu definici zvukové poezie v oddílu 1.1.

Ženeva

Festival di Poesia Sonora (1992, 1995–1998)

Bologna

Bobeobi. Internationales Festival der Lautpoesie (1994, 1996, 1998)

Berlín

Vortice Argentina. Encuentro internacional de poesía visual, sonora y experimental (1998, 2000–2004, 2006–2007)

Buenos Aires

Polysonneries. Festival d'art vivant (od 1999)

Lyon

Proposta. Festival intenacional de poesies + polipoesies (2000–2004)

Barcelona

2.3.15.2. Antologie

Text-sound compositions / A Stockholm Festival I-7. Stockholm, Fylkingen Records 1968–1970. 7 LP.

Phonetische Poesie. Franz Mon (ed.). Neuwied / Berlin, Luchterhand 1971. LP.

poesia sonora. Antologia internazionale di ricerche fonetiche a cura di Maurizio Nannucci. Milano, CBS / Sugar 1975. LP.

Breathingspace/77. An international anthology of sound-text and other extensions of poetry. John Wellman (ed.). Washington D.C., Watershed Foundation 1978. 2 MC.

Text-sound festivals – 10 years. Stockholm, Fylkingen Records 1977. LP.

Futura: Poesia sonora. Antologia storico critica della poesia a cura di Arrigo Lora-Totino. Milano, Cramps Records 1978. 7 LP.

Breathingspace/79. An international anthology of sound-text and other extensions of poetry. P. Vangelisti (ed.). Washington D.C., Watershed Foundation 1978. 2 MC.

Poésie sonore internationale. Henri Chopin (ed.), Paris, Jean-Michel Place 1979. 2 MC.

Polyphonix I. Première anthologie sonore. Milano, Multipla Records 1982. LP.

Antologia polipoetica. Poeti sonori degli 80s. Enzo Minarelli (ed.). Zaragoza, STI Ediciones 1986. MC.

Lautpoesie. Eine Anthologie. Christian Scholz (ed.), Obermichelbach, Getraud Scholz Verlag 1987. LP.

Poesia Sonora – do Fonetismo às Poéticas Contemporâneas da Voz, Philadelpho Menezes (ed.). São Paulo, Fapesp/LLS – PUC/SP, 1996. CD.

Poesia Sonora – uma anthologia internacional. Philadelpho Menezes (ed.), São Paulo, Fapesp/LLS – PUC/SP, 1998. CD.

Homo Sonorus. An International Anthology of Sound Poetry. Dmitrij Bulatov (ed.), Kaliningrad, National Centre for Contemporary Art, Kaliningrad 2001. 4 CD.

Verbivocovisual – Antologia di poesia sonora 1964–2004. Giovanni Fontana (ed.), Milano, Monogramma 2004. CD.

2.3.15.3. Periodika

And. John Rowan, Bob Cobbing (eds.), č. 1–5, 1954–69.

Axe. Guy Schraenen (ed.), Antwerpen, č. 1–3, 1975–76.

Cinquième Saison / OU. H. Chopin (ed.), Sceaux / Ingatestone, č. 1–45, 1964–79.

De Tafelronde. Paul de Vree (ed.), 1956–72.

Ear Magazine East. Beth Anderson (ed.), New York, od 1975.

kroklok. Dom Sylvester Houédard, Bob Cobbing, P. Mayer. London, č. 1–4, do 1976.

Lotta Poetica. Paul de Vree, Sarenco (eds.). Milanino sul Garda, č. 1–46, 1971–75.

Stereo Headphones. N. Zurbrugg (ed.), Kersey / Brisbane, č. 1–10, 1970–82.

2.3.15.4. Internetové stránky

Glukhomania http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3

Ruský projekt Elektronického muzea jazykově-akustického prostoru pod vedením Dmitrijem Bulatova. Obsahuje teoretické materiály a zvukové ukázky z mezinárodní antologie *Homo sonorus* vydané v roce 2001 v Kaliningradě.

Pennsound <http://www.writing.upenn.edu/pennsound/>

Projekt Center for programs in contemporary writing. Obsahuje relativně bohatý zvukový archiv nahrávek anglofonních básníků.

RadiOM <http://radiom.org/>

Stránky vedené Charlesem Amirkhanianem sdružují vybrané nahrávky z archivů *Other Minds* a pořadů kalifornského rádia KPFA, z nichž mnohé se týkají zvukové poezie a text-soundu.

T.A.P.I.N. <http://tapin.free.fr/>

Stránka o současné zvukové poezii, kterou vytváří Julien d'Abrigeon. Převážně frankofonní produkce.

Ubu www.ubu.com

Stránky o avantgardním a experimentálním umění založené Kennethem Goldsmithem. Nejrozsáhlejší internetový zdroj vizuální, konkrétní a zvukové poezie.

2.4. Zvuková poezie v českých zemích

V historickém vývoji české zvukové poezie lze rozeznat tři hlavní fáze. První, v níž se snoubí prvky dadaismu s prostředím kabaretu a groteskou, a druhá, kterou představuje Burianův voiceband, na sebe bezprostředně navazují. Třetí, od obou předchozích časově odlehlejší, kterou je fónická poezie 60. let, je výsledkem poválečné tendence k technologizaci slova (viz 2.3.) Pohled do současnosti bude omezen na kontrast mezi formou živého vystoupení bez podstatnějších technologických zásahů (Vášovo fyzické básnictví) a pokusy o zapojení technologie záznamu do procesu básnické tvorby (Typltovo zmutované autorské čtení).

2.4.1. Dada, kabaret, groteska

Působení avantgardních hnutí počátku 20. století, která stojí u zrodu zvukové poezie, je zdrojem, z něhož vycházejí i první náznaky o tematizaci zvukové stránky slova v českých zemích. Je třeba zdůraznit, že jde skutečně jen o ojedinělé projevy v rámci širšího výrazového a žánrového spektra, nikoliv o soustavnou tvůrčí proceduru. Klíčovým pro tyto projevy je od počátku zejména vliv dadaismu, o němž k nám bezprostředně po skončení války přicházejí první zvěsti. Ty vcelku pochopitelně přicházejí nejdříve z německého prostředí.³⁸¹ První zmínka o dadaismu v českém literárním tisku se objevuje v září 1919 zásluhou J. Beráka, který vstoupil v kontakt s R. Huelsenbeckem a otiskl v časopise Ruch jeho krátkou stat' pod názvem *Dadaismus* doplněnou úryvky z *Phantastische Gebete* a Tzarovy poezie.³⁸² Následný plán na ustavení dadaistické skupiny se nepodařilo uskutečnit, třebaže na podzim 1920 došlo ke krátkodobému spojení dadaismem ovlivněných básníků kolem časopisu Den.³⁸³ Vlastní aktivity českých dadaistů tohoto okruhu jsou marginální.

Výraznější vliv z hlediska šíření poetiky dadaismu měly zahraniční návštěvy. Koncem února 1920 navštěvují Československo v rámci svého turné berlínští dadaisté Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann a Johannes Baader, kteří zde pořádají čtyři přednáškové

³⁸¹ Pražský Němec Melchior Vischer vstupuje již v roce 1918 v korespondenční styk s Tristhanem Tzarou. Pražské německé noviny podávají první zmínku o dadaismu v létě téhož roku. Toman, J.: *Now you see it, now you don't*. Viz <http://2007.pwf.cz/cz/ceske-dada/350.html>.

³⁸² Ibid.

³⁸³ Členy tohoto volného seskupení byli kromě Beráka např. Zdeněk Kalista, Artuš Černík, Jiří Weil, a Arnošt Vaněček. Ibid.

večery (Teplice, dvakrát Praha a Karlovy Vary).³⁸⁴ Součástí představení kromě úvodního slova Huelsenbecka, megalomansky stylizovaných výstupu Baadera a iniciace diskuzí o dadaismu bylo i provedení simultánních básní a na slovních asociacích založeného *Simultangespräch über das Messer* (Simultánní rozhovor o noži). Na programu byly i Huelsenbeckovy *Phantastische Gebete* a Hausmannovy *Lautgedichte*.

Reakce obecnstva mimo hlavní město byly většinou zdrženlivé a zmatené. Huelsenbeck o těchto vystoupeních poznamenává: „*Bylo to tehdy, jako bychom se ocitnuli na safari v africkém vnitrozemí.*“³⁸⁵ Praha naopak ukázala dadaistům svoji janusovskou tvář. Zatímco první večer byl ve znamení nebývalých násilností³⁸⁶ mezi diváky i vůči vystupujícím, jimiž nepřítel dvoutisícový dav reagoval na provokativní průběh představení, které bylo zakončeno vhozením plynové bomby na pódium, při druhém výstupu v Mozarteu se chovalo obecnstvo znuděně a přezíravě.³⁸⁷ Následkem toho vyčerpaní dadaisté opustili svůj původní plán návštěvy Vídně a přes Teplice se vrátili do vlasti.

³⁸⁴ První přednáška v Teplicích se konala 26. 2. 1920, poté následovaly dva večery v Praze, 1.3. v budově Plodinové burzy a 2.3. v Mozarteu, turné po ČSR bylo zakončeno v Karlových Varech 5.3. Vystoupení v Brně, plánované na 3.3., bylo z bezpečnostních důvodů zrušeno. Místní sklářští dělníci zamýšleli unést dadaisty ze sálu a topit je v řece tak dlouho, dokud je nepřejde chuť na další přednášky. Bergius, H.: *Das Lachen Dadas*, s. 352–357.

³⁸⁵ „*Es war dann, als befänden wir uns auf einer „Safari“ ins Innere Afrikas.*“ Huelsenbeck, R.: *Mit Witz, Licht und Grütze*, s. 102.

³⁸⁶ Hausmannovo svědectví: „*Einige dutzend Männer kletterten auf das Podium und verprügelten uns. Mich hatte man bis an den Rand des Podium gedrängt, wo ich auf den Boden fiel. Eine Anzahl Leute trampelte auf mir herum, meine Hose war zerissen und meine Brille war zerbrochen...Dann brüllte ich ins Publikum: „Die Prügelei war für uns eine angenehme Massage, aber für Sie eine Schande“ – Wir richteten eine Diskussion ein, für jedermann aus dem Publikum. Drei Minuten Redezeit.*“ Bergius, H.: *Das Lachen Dada*, s. 357. – „Asi tučet lidí vylezlo na pódium a začalo nás mlátit. Mě táhli až na okraj pódia, kde jsem upadnul na zem. Několik lidí po mně dupalo, roztrhnul jsem si kalhoty a rozbil brýle...Pak jsem zařval do publika: „Tenhle nářez byl pro nás jen příjemnou masáží, zato pro vás hanbou.“ – Zahájili jsme diskuzi, které se mohl zúčastnit kdokoli z publika. Limit řeči tři minuty.“

³⁸⁷ K tomu Hausmannův dopis z Prahy Hannah Hoch: „*z. B. gestern haben wir wie die Holzhacker gearbeitet, die noblen prager Juden blieben aber nobel und fanden alles sehr langweilig, was sie uns auch durch Diskussionsredner zum Ausdruck brachten. Ich finde, in dies Land der Waden, Hintern und Doppelkinne gehört Karl Kraus besser als wir.*“ Ibid, s. 357. – „Například včera jsme se dřeli jako dřevorubci, noblesní pražští Židé zůstali ovšem noblesními a všechno se jim zdálo nudné, což také jejich řečníci v diskuzi vyjádřili. Shledávám, že do této země lýtek, zadnic a dvojitých brad se hodí více Karl Kraus než my.“

Nesrovnatelně méně bouřlivé, zato však z hlediska vývoje zvukové poezie mnohem podstatnější bylo *Anti-Dada-Merz Tournee* v září 1921, kdy s Hausmannem do Prahy zavítal Kurt Schwitters.³⁸⁸ Křiklavá provokativnost a agresivita výstupů ustoupila intenzitě jevištní prezentace. To se projevilo zejména při společném přednesu Schwittersovy básně *Zigarren* (Doutníky), v níž se oba hlasy střídaly v opakování týchž pasáží s proměnlivou intenzitou, což kromě dramatického efektu přinášelo i dojem nesmiřitelného souboje obou aktérů.³⁸⁹ Představení se také vyznačovalo čitelnějším sociálně kritickým zacílením projevujícím se zvláště v Hausmannově antidadaistickém manifestu *PREsentismus* a v jeho scénické satirě *Warum Hindenburg 'nen Vollbart trägt* (Proč nosí Hindenburg plnovous), v níž byly ironicky oslavným způsobem vyzdvihovány a tím parodovány hodnoty a atributy měšťácké společnosti. Schwitters naproti tomu uvedl již proslulou báseň *An Anna Blume* (Pro Annu Blume) a své groteskní básně, mezi nimi i *Alphabet von hinten* (Abeceda pozpátku) označenou Hausmannem za prototyp zvukové poezie.³⁹⁰ Významným z hlediska zvukové poezie je však především skutečnost, že pražská vystoupení lze považovat za moment geneze jedné z nejproslulejších zvukově poetických skladeb – Schwittersovy *Ursonate*. Pod vlivem zde zaslechnuté Hausmannovy fonetické básně začínající *fmsbwtäzäu* skládá Schwitters nejprve *Portrait Raoul Hausmann* (Portrét Raoula Hausmanna), který v průběhu následujících let rozšiřuje ve zmíněnou rozsáhlou hudebně-fonetickou kompozici (viz kap. 2.2.8.).

První vystoupení berlínských dadaistů bylo inspirací pro **Dragana Aleksiće** (1901–1958), mladého jugoslávského studujícího v Praze, který uspořádal v letech 1920–21 několik dadaistických večerů. Zprvu se konaly v jeho bytě, později po příjezdu jeho krajana **Branka Poljanského** (1897–1947) se odehrály mj. i v tehdejším Jugoslávském domě ve Štěpánské ulici. Aleksić čte z 25 metrů dlouhého papíru svůj manifest, v němž referuje o dadaismu a Panevropě. Poté následuje deklamace básní, po jejímž skončení dochází k typické hromadné

³⁸⁸ Dva přednáškové večery proběhly v Uranii 6. a 7. září 1921.

³⁸⁹ K tomu poznamenává Hannah Hoch, která společně se Schwittersovou chotí oba umělce na pražském turné doprovázela: „Dieser Abend erhielt einen besonderen Elan durch eine etwas bösertige Konkurrenzstimmung, die zwischen den beiden Akteuren ausgebrochen war und die dahin führte, daß sich die beiden in der Lautstärke immer mehr zu überbieten trachteten...Dem Publikum gefiel das außerordentlich, es spüre die Echtheit der Wut der Kampfhähne und feuerte an.“ *Das Lachen Dada*, s. 376. – „Ten večer byl prodchnut zvláštním elánem vyvolaným až poněkud zlovolnou konkurenční atmosférou, která mezi oběma aktéry vypukla a která vedla k tomu, že se oba snažili jeden druhého trumfnout v hlasitosti přednesu...Publikum bylo u vytržení, neboť cítilo opravdovou zuřivost obou kohoutů a mohutně je povzbuzovalo.“

³⁹⁰ Ibid, s. 377.

rvačce spojené s přemístěním destruovaného vybavení sálu na jeviště.³⁹¹ Aleksić a Poljanski vybavení čerstvými pražskými ostruhami se vracejí v roce 1922 do Záhřebu, kde se připojují k místnímu avantgardnímu uměleckému směru zenitismu.³⁹²

Kromě vypjaté jevištní prezentace hostujících berlínských dadaistů se jako podstatné ukazuje být i domácí prostředí autorského kabaretu, jehož tradice v Čechách sahají do předválečné éry. Průkopnickou roli měla v tomto ohledu Červená sedma vedená J. Červeným a E. Bassem, jejíž produkce však přes veškerou svojí invenci byla přece jen v zajetí jistého druhu literárnosti a sentimentality, která zabraňovala uvolnění dadaistické energie, a tím i možnostem případného experimentu se zvukem slova (hlasu). Z tohoto pohledu je zajímavější působení některých efemérnějších scén a s nimi spjatých groteskních komiků. V první řadě jde o výstupy J. Haška, ať už v rámci schůzí Strany mírného pokroku v mezích zákona V Kravině, U Zvěřinů nebo Na Újezdě, které se díky Haškovým excentrickým monologům měnily v jakési spontánní dlouhodeché happeningy, nebo jeho absurdně komická čísla na půdě Kopmanky, Nirvány či Montmartru. Haškova metoda volné montáže nesourodých útržků, slovně sémantické hry a asociací se ukazuje jako nejvhodnější výraz odrážející oblidnost a absurditu skutečnosti, již se není možno vzepřít jinak než skrze výsměch a pitvorný škleb. Jeho výstupy na pomezí nonsensu, parodie a groteska bývají často označovány za dada před dada.

Na rozdíl od patrně převážně slovní a kontextové komiky Haškovy se u jiného známého kabaretního aktéra objevují, byť jen v náznacích a jako součást vyššího celku, prvky zvukové poezie. Je jím **Ferenc Futurista** (vlastním jménem František Fiala, 1891–1947), herec a komik, který již v roce 1913 ve vinohradském kabaretu U kuřího oka přednáší texty, jež jsou svou poetikou a jevištní stylizací příbuzné futuristickým deklamacím a pozdějším dadaistickým výstupům. Již jeho výstup na scénu údajně vyvolával šok a podráždění obecnosti. Zjevoval se se svou charakteristickou grimasou s vytřeštěnými očima, hrůzně namaskován v barevném osvětlení, nebo naopak „*nechával před svým výstupem zhasnout a snažil se ve tmě čistě hlasovými prostředky o nejednoznačnou parodickou evokaci hrůzy*.“³⁹³

³⁹¹ Toman, J.: *Now you see it, now you don't*. Viz <http://2007.pwf.cz/cz/ceske-dada/350.html>.

³⁹² Vůdčí osobností a zakladatelem zenitismu byl Polanského straší bratr Ljubomir Micić. Časopis Zenit, který se zařadil mezi významná dobová avantgardní periodika, vycházel v letech 1921–23 v Záhřebu, poté v letech 1924–26 v Bělehradě. Vyšlo 43. čísel. Poljanski vydává od roku 1922 revue Dada-Jok, Aleksić Dada-Tank a Dada-Jazz. Viz <http://digital.nb.rs/zenit/english.html>

³⁹³ Just, Vl.: *Proměny malých scén*. Praha, Mladá fronta 1984, s. 46.

Balancování na hranici mezi parodií a hororem bylo jeho autorským záměrem, kterého docíloval i různými způsoby deformace hlasu a blábolením.

Prvky příbuzné dadaistické scénické prezentaci se dají nalézt i ve výstupech dalších kabaretních umělců, např. Karla Nolla, Vlasty Buriana či loutkaře Josefa Skupy. Je však patrné, že tyto projevy se dotýkají oblasti zvukové poezie pouze okrajově a představují spíše parodický či groteskně komický prvek širšího dramatického záměru.

Druhá generace české umělecké avantgardy, vstupující do literatury počátkem 20. let, přijímala dadaistické podněty velmi nerovnoměrně a vcelku zdrženlivě. Částečně to bylo možno přičíst na vrub specifickým poetismu jako dominantního, čistě z domácích zdrojů napájeného avantgardního uměleckého směru. Poetisté sice o dada projevují živý zájem (viz např. Teigeho kniha *O humoru, clownech a dadaistech*),³⁹⁴ zároveň se však neztotožňují s jeho programovým destruktivním nihilismem. Zatímco dada setrvává u implicitního náznaku perspektivy dalšího uměleckého vývoje skrze mimikry negace všeho včetně sebe sama (antidada) a spoléhá na spontánní, iracionální a náhodné postupy, poetismus pocíťoval nutnost explicitního vyjádření směřování spojeného s racionální konstruktivistickou metodou. Z dadaismu převzal pouze ty prvky, které považoval za nosné pro svoji koncepci – absurdní humor, grotesku a očistný smích. Proto nepřekvapuje, že náležitě akční dadaistická skupina, jak ji známe z Curychu, Berlína, Paříže či New Yorku, v Československu nevznikla a že i dadaistické projevy 2. poloviny 20. let (Frejkovo Divadlo Dada s E. F. Burianem či kabaretní počátky Voskovce a Wericha) jsou původnímu charakteru dadaismu dosti odlehlé. Jejich poetika staví převážně na situačně komických a absurdních polohách a zvuková stránka slova není, až na výjimky (viz 2.4.2.), takřka vůbec rozvíjena.

2.4.2. Burianův voiceband

Patrně nejbližší dadaistické praxi živelného zmatku a rámusu se ocitá raná tvorba **Emila Františka Buriana** (1904–1959), jež je svým interdisciplinárním charakterem relevantní i pro oblast zvukové poezie. Burianovu dadaistickou poezii přináší sbírka *Idioteon* (1926). Za pozornost zde z našeho pohledu stojí *Báseň*, text, v němž autor strukturálně-typografickými prostředky evokuje proměny rytmu krátké repetitivní pasáže. Zvláštní zřetel

³⁹⁴ Z pohledu zvukové poezie je důležitá zejména kapitola *slova, slova, slova*, kde se zmiňuje i o simultánních básních, Huelsenbeckovi a Schwittersových *Lautgedichte*. Teige, K.: *O humoru, klaunech a dadaistech*, 2. část: Svět, který voní, s. 92–122.

k rytmické stránce textu je ostatně klíčem k celému Burianovu hudebně-dramatickému dílu, zvláště pak k jeho *voicebandu*, osobitému uměleckému útvaru na pomezí poezie a hudby.

Burianovo východisko je východiskem hudební avantgardy. Zprvu usiluje o obrození hudební sféry začleněním nových prvků, které skýtá industriální prostředí. S architektem K. Honzíkem uvažují o zkonstruování nových zvukotvorných zařízení po vzoru L. Russola.³⁹⁵ V letech 1925–26 vydává hudební leták *Tam-tam*, který po krátkou dobu plní ojedinělou funkci periodika hudební avantgardy. V roce 1926 pak vychází *Polydynamika*, teoretické a hudebně-estetické dílo, v němž mj. předjímá některé umělecké tendence druhé poloviny 20. století,³⁹⁶ ale zejména formuluje teoretickou oporu pro svůj voiceband. Vůdčím motivem je zde pohyb, který se jako předpoklad veškerého bytí manifestuje ve své mnohosti. Umělcovým úkolem je tuto mnohost ovládnout a její paralelní odvíjení (temp, rytmů, tónin atd.) strukturovat do organického celku.³⁹⁷ *Polydynamika* je podle Buriana zmnožením jednotlivých forem (slovo, hudba, výtvarné prvky, režie, choreografie) a směřuje tak k syntetickému pojetí uměleckého tvaru, které se později naplno projevuje v Burianových dramatických inscenacích, dílčím způsobem též v případě voicebandu.

Obecně lze voiceband označit za syntézu slovesného a hudebního umění. Jde o útvar rozpínající se na škále mezi mluveným slovem a zpěvem, mezi patosem sboru a individualismem sólisty. Výchozím bodem je básnický text, na jehož podkladě voicebandové zvukové básně vznikají. Burian se vymezuje vůči literárnosti tradičního přednesu a sborové recitaci (např. Dědrasboru), jimž byla vlastní zaměřenost na obsahovou stránku textu, a usiluje o zvýraznění jeho zvukové stránky.

„Slovo [...] nesnese strnulostních šablon. Již samo o sobě, svým dynamickým složením písmen a smyslů, dere se ku předu. [...] A právě slovo musí býti osvobozeno nejenom od

³⁹⁵ „E. F. Burian si sliboval, že bych mohl vynalézat v oboru hřmotičů, jako futurista Russolo. [...] Uvádět elektrickými knoflíky v chod nejrůznější zvukotvorné stroje bylo programem naší společné práce. Měli jsme řadu námětů: mechanické sirény nebo flexatony, syčení páry, vrčení různých hmot, které se dotknou otáčejících se loukotí kola v různém stupni rychlosti. Nakonec jsme ale své plány nerozvinuli pro naléhavost jiných prací.“ Honzík, K.: *Ze života avantgardy*, s. 81.

³⁹⁶ Burian např. předjímá koncepci uměleckého díla jako otevřené struktury. „Volný rozlet skladatelovy tvůrčí potence podmiňuje poslední vyznání naší teorie. Bohatství zvládnuté a lány ještě nezvládnutých účínů lákají k naprosté neuzavřenosti.“ Burian, E. F.: *Polydynamika*, s. 20.

³⁹⁷ „Máme dokázáno naprosto seriosně, že lze komponovati vše, co má určitý hmotný tvar. Všechno, co „učiněno jest“, lze spojit v organický celek tak, že ožívá naprosto nový a svým životem.“ Burian v této souvislosti mluví o „velikém souladu rozličností.“ Ibid., s. 13–14.

pravidelných metrik, ale i samo od sebe. [...] Představte si hudebníka, komponujícího původní podstatu slov.“³⁹⁸

Burianova citlivost pro vztah mezi hudebním rytmem a rytmem mluvy si vynutila razantní zásahy v oblasti přízvuku a kvantity samohlásek. Při deklamaci dochází k potlačení přirozeného akcentování slabik v rámci přízvukného verše ve prospěch jeho nových rytmických možností.³⁹⁹ Ve snaze o rytmitizaci básně se projevuje vliv jazzu: Burian v zásadě aplikuje synkopické postupy na poetický materiál, s nímž zachází jako s materiálem hudebním. Na text pohlíží jako na partituru, zvýrazňuje jeho zvukový a rytmický potenciál hlasovou polyfonií. Věty, slova, slabiky a neartikulované zvuky jsou zastřeny náhlými zvraty tempa, jsou využívány netradiční nástroje a zdroje zvuků (megafony, foukání na hřeben, gramofon aj.).⁴⁰⁰

První vystoupení voicebandu se odehrálo 22. 4. 1927 v Malostranské besedě v rámci programu divadla Dada. Při této příležitosti Burian pronáší úvodní slovo, v němž podle svědectví tisku zdůrazňuje potřebu „objevit barevně zvukový, dynamický a rytmický fond slova“,⁴⁰¹ který dosud nebyl při běžné recitaci využit. Na programu tohoto prvního večera byly básně K. H. Máchy, K. J. Erbena, J. Nerudy, J. Hořejšího, K. Biebla, A. Hoffmeistera, J. Seiferta a K. Schulze. Neobvyklost výsledného tvaru představení přitom příznačně uvedla ve zmatek kritickou obec ohledně toho, zda o voicebandu referovat v literární, nebo v hudební rubrice.⁴⁰²

Voiceband se během velmi krátké doby stává atrakcí nejen pro domácí obecenstvo, ale přitahuje i pozornost cizinců. Burianův ansámbl proto uvádí též básně v němčině, francouzštině, angličtině a italštině; na Mezinárodním hudebním festivalu v italské Sieně v září 1928 zaznamenává voiceband mimořádný úspěch a okouzluje mezinárodní obecenstvo i kritiky.⁴⁰³

³⁹⁸ Burian, E. F.: *Polydynamika*, s. 43.

³⁹⁹ Miroslav Rutte poukazuje na spojitost Burianovy praxe s teorií pražských strukturalistů. „Burian nevychází z logického nebo symbolického obsahu slov, nýbrž z jejich hodnot čistě zvukových, z psychologického přízvuku a umělých akcentů, jak je objevuje Roman Jakobson.“ *Voice-band E. F. Buriana*, s. 8.

⁴⁰⁰ Kladiva, J.: *E. F. Burian*, s. 56.

⁴⁰¹ Ibid, s. 44.

⁴⁰² Ibid, s. 44.

⁴⁰³ Ibid, s. 52–55; též *Voice-band E. F. Buriana*, s. 15–18.

Repertoár v naprosté většině tvoří cizí básnické předlohy, na něž však vzhledem k výslednému tvaru nelze nahlížet jako na hotové texty. Burian s nimi zachází jako s librety a jejich části distribuuje mezi jednotlivé hlasy. Dílo je tak dovršeno teprve při své vícehlasé akustické realizaci. Program ale pravidelně doplňují i vlastní anekdotická a groteskní čísla, u nichž se nejsilněji projevuje vliv dadaismu. Tak byl např. inscenován zvukový obraz rozjíždějící se lokomotivy, v němž jednotlivé party variují jedinou frází „*už se sypu...*“;⁴⁰⁴ jindy Burian ad hoc sestavuje anekdotické číslo ze jmen v sále přítomných zahraničních účastníků Mezinárodního kongresu pro kreslení a užité umění na základě jejich délky a typické výslovnosti jejich jazyka.⁴⁰⁵

Podle Hrašeho lze rozlišit tři základní typy voicebandového výstupu: 1. groteska (spojení rytmu a melodie; text upozaděno), 2. satira (spojení rytmu a textu; melodie upozaděna) a 3. lyrika (spojení textu a melodie; rytmus upozaděno).⁴⁰⁶

Velmi záhy také Burian usiluje o spojení zvukové kompozice s vnějším pohybovým výrazem. Hlasy, zvuky či hluk mají být vidět, resp. být konfrontovány s tancem a pohybem. Integraci choreografie usnadňuje mimořádná rytmičnost voicebandových čísel. Později plně v intencích onoho „zmnožování forem“, jak o něm pojednává už v Polydynamice, začleňuje do již tak hypersyntetického celku kostýmy a přidává dramatické postavy. Zlomovým představením v tomto procesu ke zdivadelnění voicebandu je inscenace *Písně písní* v říjnu 1928, která předjímá jeho pozdější využití v rámci divadelních představení Burianova D34-41. Intermediální charakter voicebandu ostatně napovídá už jeho předběžná koncepce.

*„Tvoříme novou formu, která se nemůže nazývat hudební formou, ale novým, zcela samostatným uměním.“*⁴⁰⁷

V případě voicebandu jde tedy o skutečnou intermediální provázanost výrazových prostředků jednotlivých uměleckých oblastí, ústící v nový celek, a nikoliv jen o jejich paralelní koexistenci.

⁴⁰⁴ Obdobný motiv patrně inspiroval o téměř 60 let P. Vášu. Viz skladba *Lokomotivám se motají kola* (kap. 2.4.4.)

⁴⁰⁵ Hraše, J.: *Tři předchůdci, tři zdroje, tři podoby a tři východiska z voicebandu*, in: *Voice-band E. F. Buriana*, s. 3.

⁴⁰⁶ Ibid., s. 4.

⁴⁰⁷ Burian, E. F.: *Polydynamika*, s. 26.

Burianův voiceband představuje zvláště ve své počáteční fázi důležitý mezník ve vývoji české zvukové poezie. Z tohoto hlediska je jeho nejpodstatnějším rysem snaha o rozbití hegemonie opticky vnímané poezie a osvobození zvukových kvalit slova. Zde je zjevná volná, avšak vývojově bezprostřední inspirace dadaistickou zvukovou básní.⁴⁰⁸ Na druhou stranu je v něm možno spatřovat jednoho z předchůdců fónické poezie 60. let, což potvrzuje Hiršalova hypotéza jeho dalšího vývoje.⁴⁰⁹ Vlivy voicebandu jsou rozpoznatelné i u některých pozdějších a současných hudebních, literárních či divadelních projektů, např. v polyfonních skladbách brněnského rockového souboru Ošklid, čistě vokálních číslech česko-amerického dívčího souboru Kačkala nebo v hudebně-dramatických přestaveních Jiřího Adámka.

2.4.3. Fónická poezie. Ladislav Novák.

Třetí vývojovou fázi zvukové poezie – fónickou poezii – je nutno vnímat na pozadí širšího experimentálního proudu v literatuře, který vzniká po druhé světové válce. Básnické slovo má být navráćeno samo sobě, působit především svojí materialitou a oprostit se od obsahového závaží, které je mu vnucováno zvenčí společenskými okolnostmi; poetická doména integruje výrazové prostředky jiných uměleckých oblastí, zejména výtvarného umění a hudby. V souvislosti s touto změnou básnického paradigmatu vystupuje několik výrazných rysů a principů:

1. *Zaměřenost na materiál.* Básně rezignují na denotativní funkci a konstituci vnějších sémantických obsahů, komunikují pouze svojí strukturu, která je zároveň jejich obsahem. Stávají se básněmi-objekty.

2. *Redukce jazyka.* Je výrazem potřeby rychlejší a jednodušší komunikace. Ideogramatická povaha některých konkrétních básní umožňuje, aby byly přehlédnuty jako obraz či diagram.

3. *Syntax prostoru.* Gramaticko-syntaktické vztahy jsou odvrženy a v organizaci verbálního materiálu nahrazeny syntaxí plochy.

⁴⁰⁸ Na spřízněnost s groteskností dadaistické a postdadaistické poezie poukazuje mj. i L. Novák. Viz Hraše, J.: *Tři předchůdci, tři zdroje, tři podoby a tři východiska z voicebandu*, in: *Voice-band E. F. Buriana*, s. 2.

⁴⁰⁹ Hiršal je přesvědčen, že v nových podmínkách techniky magnetofonového záznamu by voiceband dospěl až k fónické poezii. Ibid, s. 5.

4. *Odlišná prezentace.* Grafický design básnické knihy se blíží výtvarné publikaci (básně jsou prezentovány na výstavách jako obrazy), nebo se poezie objevuje na zvukových nosičích (LP, MC), čímž se přibližuje hudebním dílům.

Počátky konkrétní či experimentální poezie u nás lze zasadit přibližně do období 1958–1959. Předválečná tradice avantgardních hnutí poetismu a surrealismu zde hrála roli spíše okrajovou, nešlo tedy o vědomé navazování na jejich poetiku. Jako rozhodující stimul se ukazuje být reakce na linii angažované poezie, která v úzkých mantinelech socialistického realismu ztratila závažnost. Vezmeme-li v potaz její snadnou zneužitelnost, je nová poetika zároveň i úsilím o navrácení hodnoty slovu. Namísto všeobjímajících ideových celků sestupuje na základní rovinu jazykového vyjádření, ke zdroji, k slovnímu materiálu.

Je pochopitelné, že zpočátku je aktivitami tohoto druhu zasažena především oblast vizuálního experimentu. První intuitivní náznaky nového směřování představovaly Kolářovy strojopisné cykly z konce 50. let *Pocta Kazimíru Malevičovi*, *Y 61* a *Gersaintův vývěsní štít* a *Skleněná laboratoř* Ladislava Nováka.

Podněty však přicházející i zvenčí. Prvním bylo setkání s pracemi autorů Wiener Gruppe v rámci výstavy Rakouská kniha koncem roku 1959 v paláci Dunaj. Antologie *hosn rosn baa – dialektgedichte*, v níž byli zastoupeni H. C. Artmann, Gerhard Rühm a Friedrich Achleitner vzbudila pozornost Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové svou neobvyklou formou a volbou slovního materiálu.⁴¹⁰ Hiršal a Grögerová později navazují kontakty i s dalším významným centrem experimentální poezie, jímž byla na přelomu 50. a 60. let Stuttgarter Schule.⁴¹¹

⁴¹⁰ „Listujeme publikací a jsme opravdu zaujati. Achleitner tu má např. variovaný vizuální text „*wos na ge / ge na wos / na wos ge /*“ atd. atd., psaný pod sebe, nebo krátké „*hottextové rytmy*“, *bfiaddö fraonz / kaddö bfiaddö / fraonz bfiaddö / bfiaddö kaddö* s dalšími a dalšími obměnami; vše je uspořádáno především pro oko. Od Artmanna tu jsou rozsáhlé skladby v dialektu, které působí jako černý humor, nelitostná ironie. [...] Pobavili jsme se nad dvojicí básní, z nichž jedna je fonetickým přepisem tvrdého vídeňského dialektu, druhá měkké slovanské *hatmatilky*, jako např. „*in panenkomariahilfršteterštrasn*“ – nebo „*to přide ten velt c grunt!*“ Rühm zase využívá především fonetické hodnoty slov, má tu tři básně k předčítání nahlas, převážně v dialektu, pak opticky řazené básně zredukované na několik slov, graficky zvýrazněných. Všecko to působí naprosto nekonvenčně, odvážně.“ Hiršal, J. – Grögerová, B.: *Let let*, s. 263.

⁴¹¹ Stuttgarter Schule je volné sdružení kolem Maxe Benseho, které se od konce 50. let zabývá experimentální poezií a vztahem umění a vědy. Jeho záměrem je míšení forem a stírání žánrových diferencí mezi hudbou a textem na jedné straně a textem a obrazem na straně druhé. Bense vydával od r. 1955 časopis *Augenblick*, na jehož stránkách rozpracovával teorii konkrétní poezie v rámci své koncepce racionální estetiky. *Augenblick* je počátkem 60. let zásadním zdrojem informací o poetice a metodách experimentální poezie. Hiršal a Grögerová

Počátky fónické poezie v Československu sahají již do let 1957–58, kdy vytváří Ladislav Novák první onomatopoické básně. Ty však, stejně jako jeho první experimenty s magnetofonem, vznikají bez povědomí o zahraničním dění. Proto je namístě nejprve podat ve stručnosti přehled hlavních událostí spojených s recepcí fónické (zvukové) poezie v našem veřejném prostoru.

Patrně první veřejnou zmínku přinesla Hiršalova přednáška *O poezii přirozené a umělé* 12. 12. 1963 v Mánesu, v jejímž rámci obecnstvo vyslechlo z magnetofonu i ukázky fónické poezie (Novákův *Noční chodec*, Nápravníkova *Entropie I* a *Poème-action* Ilse Garnier), jež byly konfrontovány s ukázkami konkrétní a elektronické hudby (P. Henry, M. Kagel).⁴¹²

V červenci následujícího roku přijíždějí Pierre a Ilse Garnierovi do Prahy. P. Garnier poskytuje rozhlasu interview o současných tendencích ve francouzské poezii; Knižní kultura otiskuje jeho článek *Fonetická poezie a její vývoj*.⁴¹³

24. 3. 1965 se koná v Mánesu první samostatná přednáška o auditivní poezii. Úvodní slovo Bohumily Grögerové následují zvukové ukázky *Lautgedicht* R. Hausmanna, Schwittersovy *Ursonate*, Garnierových skladeb *Souffle-Manifest* a *Spatial, Sprechaktionen* jeho ženy Ilse, Novákových *Samohlásek* a Monových *Artikulationen*.⁴¹⁴ V květnu prezentuje stejný zvukový materiál při své brněnské přednášce Ladislav Novák.⁴¹⁵ V červenci přijíždí do Československa Henri Chopin a přednáší U Halánků o *poésie sonore*. Kromě svých nahrávek pouští i Dufrênovy *Crirhythmes*.⁴¹⁶ V říjnu pak Tvář otiskuje Garnierův esej *Spaciální fonie*.⁴¹⁷

Koncem března 1966 navštěvuje Prahu opět H. Chopin. Doprovodný program jeho přednášky v Redutě (27. 3.) tvoří kromě jeho *audio-poème* i zvukové nahrávky F. Dufrêna a B. Heidsiecka. Chopin je přítomen i následujícího večera ve Viole, kde J. Hiršal a B.

navazují kontakt s Bensem v roce 1962, následně též s dalšími členy sdružení např. H. Heissenbüttlem nebo R. Döhlem. Hiršal, J. – Grögerová, B.: *Let let*, s. 336.

⁴¹² Grögerová, B. – Hiršal, J.: *Let let*, s. 425.

⁴¹³ Ibid, s. 477.

⁴¹⁴ Ibid, s. 539–540.

⁴¹⁵ Ibid, s. 543.

⁴¹⁶ Ibid, s. 566–569 a 582.

⁴¹⁷ Garnier, P.: *Spaciální fonie*, překl. B. Grögerová, Tvář, říjen 1965, č. 8, s. 35–36.

Grögerová uvádějí pořad Bestiárium podávající reprezentativní průřez současnou auditivní tvorbou. Na programu jsou: F. Dufrêne: *Crirhythmes*, F. Mon: *Lautgedichte*, B. Heidsieck: *Poèmes-partitions*, P. Garnier: *Sprechaktionen*, H. Chopin: *L'énergie du sommeil*, E. Jandl: *Bestiarium*, L. Novák: *Samohlásky* a B. Gysin: *Machine-poem*. Přestavení mělo u publika zvyklého spíše na klasické lyrické pořady nečekaný úspěch a pořad byl ve zkrácené podobě dokonce v květnu téhož roku odvysílán rozhlasem.⁴¹⁸ Rozrůstá se i publikační činnost. V Impulsu vychází hned několik článků týkající se zvukové poezie. Jiří Látal zde otiskuje statě *Avantgarda proti surrealismu?* a *Konkrétní poezie ve Francii*, B. Grögerová *Fónickou poezii*, otištěn je i text *O poezii přirozené a umělé*.⁴¹⁹ Hiršal a Grögerová přispívají textem *Několik slov o fonetické poezii* do sborníku o uměleckém přednesu *Slyšet se navzájem*.⁴²⁰

V roce 1967 vychází jiný sborník *Slovo, písmo, akce, hlas*, do nějž jeho pořadatelé Hiršal a Grögerová zařazují i řadu programových a teoretických textů z oblasti zvukové poezie.⁴²¹ V roce 1969 proniká zvuková poezie dokonce do Světové literatury, která otiskuje básně H. Chopina a jeho stať *Proč jsem autorem sonorní a otevřené poezie*.⁴²²

Přes tuto poměrně slušnou informovanost o dané oblasti a přes okrajové pokusy několika dalších českých básníků o uchopení zvukové materie,⁴²³ je jediným domácím autorem soustavně se věnujícím tomuto druhu tvorby **Ladislav Novák** (1925–1999). Jeho fónická poezie má dvojí zdroj. Prvním je jeho práce na překladech poezie přírodních

⁴¹⁸ Grögerová, B. – Hiršal, J.: *Let let*, s. 649.

⁴¹⁹ Látal, J.: *Avantgarda proti surrealismu?*, Impuls, 2, 1966; Hiršal, J.: *O poezii přirozené a umělé*, Impuls, 6, 1966; Grögerová, B.: *Fónická poezie*, Impuls, 6, 1966; Jiří Látal: *Konkrétní poezie ve Francii*, Impuls, 9, 1966.

⁴²⁰ Grögerová, B. – Hiršal, J.: *Několik slov o fonetické poezii*, in: *Slyšet se navzájem*, Justl, VI. /ed./, Praha, Orbis 1966, s. 228–231.

⁴²¹ Jde zejména o Hausmannovu stať *Jazykové mutace a původ automatického psaní a fonetické básně, Báseň jako křik* B. Heidsiecka, Pétroniovu *Stručnou historii verbofonie a fiktivní básně (1919–1965)*, *Pragmatiku výkřiků-rytmů* F. Dufrêne a *Výklad střihací metody a permutovaných básní* B. Gysina. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Grögerová, B. – Hiršal, J. /eds./, Praha, Československý spisovatel 1967.

⁴²² Chopin, H.: *Proč jsem autorem sonorní a otevřené poezie*. *Arivista*. Světová literatura, 1969, 3, s. 118–127.

⁴²³ V 60. letech podnikali ojedinělé experimenty s fónickou poezií J. Hiršal a B. Grögerová, J. Kolář a M. Nápravník, ze 70. let pocházejí *words for tape* Jiřího Golda (viz CD 4/4-6, které zpřístupňuje literární on-line almanach Wagon. Viz <http://www.almanachwagon.cz/>)

národů,⁴²⁴ při nichž ho zaujala skutečnost, že eskymácké a indiánské písně používají jako refrénu nesémantická slova, která mají při přednesu rytmizační funkci. Druhým inspiračním zdrojem jsou zvukové básně dadaistů, zvláště pak Schwittersova Ursonate. Prvním krokem k fónické poezii byly „onomatopoické básně“, jež jsou spontánním záznamem hláskové improvizace. Básně vycházejí z myšlenky, že jazyk je gestem hlasového ústrojí.⁴²⁵ V roce 1961 si Ladislav Novák pořizuje první magnetofon, který mu umožňuje přímý záznam na magnetickou pásku. Eliminace písemného záznamu souvisí s Novákovým pojetím básně jako tělesného a orálního fenoménu majícího se vyprostit z pout papíru a okupovat bezprostředně žitou skutečnost ulice, jeviště a jiných veřejných prostor.⁴²⁶

V témže roce 1961 vznikají i první Novákovy skladby, které mají zpočátku většinou podobu onomatopoických her se spontánně vznikajícími slovy-zvuky. Důraz je kladen na rytmickou a melodickou charakteristiku řeči, básně rozvíjejí většinou určité hláskové téma. Autor sám hovoří o „fonetickém tachismu.“⁴²⁷

Překvapivým objevem jsou pro něj nahrávky *sonies*, které mu v roce 1963 zasílá P. Garnier.⁴²⁸ Novák poprvé zjišťuje, že ve svých fónických experimentech není osamocen. V dopise B. Grögerové hájí novou uměleckou formu před výtkami primitivnosti a uvažuje o jejích dalších vývojových možnostech.

„Milá Bohunko, o magnetofonových páskách jako novém útvaru by se dalo hodně mluvit a psát. Výtka „domácké výroby“ není tak docela oprávněná. Vůbec si představuju, že v budoucnu básník vypracuje jakýsi scénář nebo sám vyrobí malý zvukový model, podle

⁴²⁴ Novák, L.: *Písně vrbového proutku*. Praha, SNKLU 1965 a *Zrození duhy*. Praha, Odeon 1978. Novák na překladech pracoval od poloviny 50. let.

⁴²⁵ Zde se Novák odvolává na *Etudes de Psychologie Linguistique* Marcela Jousse: „*Les hommes se sont d'abord compris par geste*.“ Cit. podle Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 51. – „Lidé se zpočátku dorozumívali gesty.“

⁴²⁶ Tento požadavek poprvé vznesli ruští futuristé, úspěšně ho realizoval Carlo Belloli ve svých *Testi-poemi murali*.

⁴²⁷ Chopin, H.: *Poésie Internationale Sonore*, s. 51. V rámci zvukové přílohy této publikace publikuje Chopin pod názvem *Deux poèmes onomatopéés* (Dvě onomatopoické básně) i dvě rané Novákovy básně z let 1961 a 1962.

⁴²⁸ L. Novák v dopise B. Grögerové: „*Garnier mi poslal krátkou pásku s jednou nahrávkou svojí a jednou své ženy. Obě jsou prostě fantastické, jsem z toho celý omámený a nemůžu se ani vzpamatovat*.“ Grögerová, B. – Hiršal, J.: *Let let*, s. 416.

*kterého bude možné provádět báseň ve studiu podobně, jako divadelní společnost provádí (realizuje) představu dramatikovu...*⁴²⁹

Záhy začíná více využívat technických možností, které magnetofon poskytuje (vrstvení, modifikace rychlosti přehrávání), vznikají skladby mající povahu fonetických struktur (*Geologie*). Prostředky modulace hlasu však využívá i ve skladbách sémantických. Ve skladbě *Zkapalnění geometra Descarta a jeho další život v kapalném skupenství* (1968; viz CD 4/1) je využito ozvěn a zpomalení rychlosti k zvýraznění parafráze známé věty, jež se mění ve fluidum a vytváří pozadí procesu textu tematizujícího samotnou skutečnost mluvení.

Tato a další nahrávky jsou však už výsledkem práce ve studiu, jehož možností bylo Novákovi dopřáno koncem 60. let krátce využívat. Nejprve je v r. 1969 pozván do Stockholmu na Text-Sound Festival, v jehož rámci zavítá do studia Fylkingen, kde vznikají skladby *Ceterum autem* (Ostatně se domnívám; viz CD 4/2), *Vita humana* (Lidský život) a o rok později i *Les miroir aux alouettes* (Zrcadla se skřívány), jimiž je autor zastoupen na antologiích Text-Sound Compositions.⁴³⁰ Na sklonku r. 1969 pak nahrává v libereckém rozhlasovém studiu výše zmíněnou skladbu *Zkapalnění geometra Descarta*. Studiová technika umožnila rozšířit zvukové spektrum (použití echa), takže celek působí velmi neodbytným dojmem.

Zvláštní místo mezi skladbami má *Struktura české řeči v příslovích* (viz CD 4/3), která pod *La structure phonétique de la langue tchèque* názvem vyšla v Chopinově revue OU.⁴³¹ Opakováním a vrstvením jazykolamů je postupně dosaženo (i díky najatým hercům) působivé hlasové orchestrace, která se mění v jakousi rozpohybovanou zvukovou sochu evokující fonetické kvality češtiny.

Pro celek Novákovy fonetické poezie je příznačná zvláštní směs intelektuální náročnosti, s níž autor drtí posluchače a nutí ho k sebezpytu, a humorných poloh, které tuto tíži vyvažují. Svou důležitost má i princip hry, jeden z klíčových prvků konkrétní poezie počínaje Gomringerovými texty.

⁴²⁹ Ibid, s. 423.

⁴³⁰ *Ceterum autem*, in: Text Sound Compositions 4, Stockholm, Fylkingen Records 1969. LP; *Vita Humana*, in: Text Sound Compositions 5, Stockholm, Fylkingen Records 1969. LP; *Les miroirs aux alouettes*, in: Text Sound Compositions 6, Stockholm, Fylkingen Records 1970. LP.

⁴³¹ *La Structure phonétique de la langue tchèque*. OU. Cinquième saison no. 36-37. Henri Chopin/the Gate House, 1970. EP.

Po roce 1970 byl Ladislavu Novákovi znemožněn přístup do studia, stejně jako další výjezdy na zahraniční sympózia a festivaly. Vědom si omezenosti prostředků k dalšímu rozvíjení zvukové tvorby a zároveň nezastupitelnosti autorské realizace fónických básní, opouští Novák v první polovině 70. let fónickou poezii.

2.4.4. Současnost: fyzické básnictví vs. zmutované autorské čtení

Opětovné přetržení kontinuity přirozeného vývoje české experimentální poezie na počátku 70. let způsobilo, že v době, kdy docházelo k vytvoření širšího mezinárodního společenství autorů v rámci festivalů zvukové poezie, zůstávají čeští básníci experimentující v této oblasti (L. Novák, J. Gold aj.) stranou dění a do těchto společenství se z objektivních důvodů nezapojují. Nutno říci, že tato situace poměrně izolace nedoznává změny ani s příchodem zásadní proměny společensko-kulturního prostředí na přelomu 80. a 90. let. Teprve v posledních letech se objevují první domácí akce, jako např. olomoucký festival Slova bez hranic (od roku 2007), na nichž se sice vedle domácích autorů občas objevují i některá známá jména současné zvukové poezie (např. Maďar Endre Székéssy nebo József R. Juhász ze Slovenska), jádro akce však tvoří běžné autorské čtení. Podnik se navíc místy pohybuje v nebezpečné blízkosti tak triviální sportovní disciplíny, jakou je slam poetry.

Postupy zvukové poezie se však objevují i jinde – v divadelním prostoru, ať už v podobě individuálních výstupů (např. Ondřej David)⁴³², či skupinových přestavení (inscenace Jiřího Adámka)⁴³³; jako součást experimentálního hudebního projevu [např. pozoruhodné glosolálie vokalistky Fifi ze souboru Zabloudil(a)]; nebo v rozhlasu (některé pořady PremEdice Radioateléru).⁴³⁴

Při pojednání o esenciálních polohách a projevech současné zvukové poezie v českých zemích je vhodné vyjít ze základního typologického protikladu poezie rázu performačního vs. poezie technologicky podmíněné. První typ reprezentuje fyzické básnictví Petra Váši, typ

⁴³² Akční lyrika performerů Ondřeje Davida spočívá na konfrontaci těla a slova v rámci živého vystoupení, což ho staví do blízkosti fyzického básnictví P. Váši. Tomuto srovnání se však autor brání. Viz A2, č. 31, 2008.

⁴³³ Divadelní režisér Jiří Adámek rozvíjí formu hudebního divadla, v níž slučuje prvky divadelní, hudební a poetické. Viz např. scénická kompozice *Tiká tiká politika* (2006), jejíž „partituru“ tvoří fragmentarizovaná slova a slovní obraty, různé zvuky a hluky. Viz CD 4/17.

⁴³⁴ Kromě rozhlasové verze *Tiká tiká politika* např. kompozice Lukáše Jiříčky a Krzysztofa Topolského *Krysí hnízdo* (2007) na podkladě textu Miloslova Topinky. Viz CD 4/18.

druhý představuje zmutované autorské čtení Jaromíra Typlta. Je třeba však zdůraznit, že u obou básníků nejde o polohu výlučnou, která by znemožňovala uplatnění protichůdného tvůrčího postupu. Zejména v případě Typltově hraje performační aspekt roli poměrně výraznou.

Cesta brněnského básníka, výtvarníka a hudebníka **Petra Váši** (1965) ke koncepci fyzického básnictví vedla přes působení v alternativních rockových skupinách Z kopce a Ošklid, v nichž zastával post zpěváka, kytaristy, skladatele a textaře. Již zde se projevují některé rysy, které budou později charakteristické i pro jeho sólová vystoupení jako fyzického básníka. Jde především o rytmizovanou, nervní dikci, s níž Váša deklamuje své civilní texty zobrazující každodenní realitu v její groteskně pokroucené podobě. Juxtapozice motivů všedního života, subtilních dějů, bizarních událostí tvoří výmluvně obludný celek, jenž nachází svůj výrazový korelát ve Vášově drásavém, jízlivém a výbušném pěveckém projevu, v křiku z hloubi tělesných útrob. V některých skladbách Ošklidu (*Lokomotivám se motají kola*, *Kotelna domu s mrtvolou*, *Vysoká stolička* aj.) je možno slyšet ozvuky Burianova voicebandu, třebaže sám Váša uvádí spíše jiné inspirační zdroje.⁴³⁵ Ve zvýraznění vokálního prvku rytmizovaných sborů lze už nicméně tušit budoucí Vášovo směřování k instrumentaci mluvené řeči a hlasu, jejímž nejradikálnějším projevem bude právě forma fyzického básnictví.

První vystoupení fyzického básníka Petra Váši se odehrálo 4. 6. 1991 v brněnském Kabinetu múz. „*Základní myšlenkou fyzického básnictví je vytváření komplexního jazyka, osobního a univerzálního zároveň, originálního svým propojením s tradicí.*“⁴³⁶ Repertoár zpočátku tvoří skladby z ošklidovského programu *Ještě pořád tady je naděje* (1990).⁴³⁷ Texty jako např. *Lokomotivám se motají kola* (viz CD 4/7), *Mrtvola ve sklepě*, *Plavec Jindřich* (viz CD 4/8) či titulní skladba jsou deklamovány za doprovodu mimiky, gest a pohybového výrazu.

Podoba fyzického básnictví nicméně v průběhu 90. let prochází jistým vývojem. Od prvních hlasově-pohybových kreací, jimž stále slouží jako podklad čeština [kromě výše

⁴³⁵ „*Lokomotiva to je ovlivněno Chlebnikovem, vzniklo to jako parodie na ten ruský mašinstický futurismus. Někde jsem seděl a hledal co nejabsurdnější nápad. [...] Honza Burian, kterému se to moc líbilo, to pouštěl mamince, a ta říkala: „Ano, tak to je ten originální voice band.“ Mne ale tehdy víc než Burian ovlivnil americký minimalismus, poslouchal jsem Phila Glasse [...] Jejich práce s hlasem mne velmi osvobodila od konvenčních postupů.*“ Folk & Country, 10/2001.

⁴³⁶ Text na obalu CD *Manifesto*, Black Point 2007.

⁴³⁷ Později na LP Z kopce / Ošklid: *Ještě pořád tady je naděje II*, Panton 1992.

zmíněného cyklu ještě např. *Návrat plavce Jindřicha* (1993–94)],⁴³⁸ přechází Váša k pokusům o stvoření univerzálního jazyka integrujícího fragmenty češtiny, latiny, světových jazyků a umělé řeči. Prvním projevem tohoto směřování je cyklus *Ooo luna nulla* (1995–1996; viz CD 4/9), jejíž oficiální podtitul zní výmluvně: *One-man opera. Astrologické parodie pro dvanáct osob, čtyři sbory a velkou nulu v jediné duši a těle, napsaná a prováděná na pódiu i v soukromí rukama, nohama, trupem, hlavou a hlasem jediného aktéra*.⁴³⁹ Oproti předešlým programům zde přibývá zaumných, vokálních a tělesně-perkusivních zvuků; sémantické sdělení se dere na povrch skrze rytmitizované zvuky a jejich variace (*M.J.M.* nebo *David*; viz CD 4/10).

Úkrok směrem od sémantiky k čistě pohybově-vokálnímu zažívání a ztvárňování „zvukových krajin“ představují cykly *Cirkus-Chaos-Minareť* (1996–1999),⁴⁴⁰ *Ó* (1997),⁴⁴¹ a *In Natura* (2003, II. verze *Cirkus-Chaos-Minareť*).⁴⁴² Autor označuje tyto kreace za „ozvučenou pantomimu.“ Charakteristickou polohou je zde vokální improvizace v konkrétním prostředí (ve vlaku, u dálnice, v blízkosti stavebních prací, u ventilátoru atd., srov. obdobné pokusy C. Clause – kap. 2.3.9., pozn. 266), vyvolávajícím v básníkovi specifickou fyzickou (pohyby, taneční figury, prstové masky) a fonační odezvu. Řeč místa a hlas fyzického básníka se slévají v jeden celek. Prologem k této již zcela asémantické fázi fyzického básnictví je vokální ztvárnění souboru fyzických vizuálních básní ! (1994).

Koncem 90. let se Váša vrací k plně sémantické tvorbě v češtině one-man operou o lovcích a kořistech *Lišák je lišák* (1999–2000). Současně probíhá i jeho návrat k rockové hudbě zformováním skupiny Ty syčáci.⁴⁴³ Resumé všech poloh a technik fyzického básnictví 90. let je představení *Navigator* (2002).⁴⁴⁴ Zatím poslední kapitolou Vášova hledání

⁴³⁸ Tuto úvodní fázi fyzického básnictví dokumentuje rozhlasový pořad stanice Praha *Zelená ještěrka* (10.1. 1997), který je k poslechu na www.petrvasa.cz

⁴³⁹ *Ooo luna nulla*. Brno, Galerie mladých U dobrého pastýře 1996. Audiokazeta a kniha textů a kreseb.

⁴⁴⁰ *Cirkus-Chaos-Minareť*. Brno, Wolf Records 1998. CD, MC.

⁴⁴¹ *Ó* (1998) je původně učebním textem pro frekventanty kurzu fyzického básnictví. O rok později vydává Váša stejnojmenné CD.

⁴⁴² *In Natura*. Praha, Anne Records 2003, CD + (bohužel nefunkční) CD-ROM.

⁴⁴³ Se Syčáky Váša uvedenou operu v roce 2005 nahrává. *Lišák je lišák*. Brno, Indies 2005. CD.

⁴⁴⁴ Internetová prezentace na www.petrvasa.cz.

univerzálního, obecně srozumitelného, a přitom osobního jazyka je cyklus básní *Tom Van Song* (poprvé uveden 2004; viz CD 4/11), v němž zaznívá trans-latina, „*poetické prae-evropské quasi-esperanto*.“⁴⁴⁵

V souvislosti s fyzickým básnictvím by se jistě dalo poukázat na možné předchůdce (Artaudovy fatické texty, C. Clause, *poesia ginnica* A. Lory-Totina, vokální kreace Demetria Stratose aj.) a vlivy. Co však na tomto konceptu nepřestává udivovat, je vynalézavost a umanutost jeho tvůrce při nacházení nových cest a způsobů jeho obohacení. Jde skutečně o jakýsi procesuální one-man gesamtkunstwerk, spočívající na integraci literárních, hudebních, výtvarných, pohybových, divadelních a filmových prvků. A to vše fyzický básník zpracovává oproti dobovým obyčejům bez zásadnějších technologických zásahů do procesu tvorby, s minimálními „vnějšími“ prostředky, vybaven většinou pouze tím, co je mu bezprostředně nejbližší a vlastní – vlastním tělem.

Druhou polohu, pro niž je příznačná technologická manipulace se záznamem hlasu, představují zmutovaná autorská čtení **Jaromíra Typlta** (1973). Geneze metody sahá do poloviny 90. let, kdy si Typlt začíná uvědomovat nedostatečnost psané formy a zároveň zakouší meze sdělnosti a působení tradičního autorského čtení. Na počátku stojí úvaha, že významové odstíny a vztahy uvnitř textu, které jednotvárná intonace přednesu činí neslyšitelnými, lze odpovídajícím způsobem zvýraznit a oživit technologickou cestou. Nová forma si podržuje literární východisko. „*Říkám tomu „zmutované autorské čtení“, protože základem je vždycky nějaký slovní útvar*.“⁴⁴⁶ Zaznamenaný slovní materiál je však pomocí počítačové manipulace (editace, střih, míchání atd.) konfrontován s nonverbálními hlasovými prvky, uměle vytvořenými hluky a zvukovými efekty (echo), čímž mutuje v jednotný sonicko-sémantický celek.

První veřejná prezentace takto zmutovaného autorského čtení sice proběhla v autorově domovském prostředí na festivalu Muzika Paka už v roce 1996,⁴⁴⁷ zůstala však na delší dobu ojedinělým počinem; soustavněji se Typlt tomuto útvaru věnuje teprve od přelomu tisíciletí.

Nejstarší autorem zpřístupněná skladba *Výrok Y* (2000; viz CD 4/12)⁴⁴⁸ je rozvinutím (dvoj)jediného textového fragmentu, který svojí nutkavou povahou vytváří napětí neurčitosti.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ www.typlt.cz

⁴⁴⁷ Ibid.

⁴⁴⁸ Ibid.

Díky variaci intonace, intenzity a rytmu motivu, jeho potlačení a neodvratnému vynořování se vzniká dojem vývojového posunu a vnitřního dramatu ústícího ve finální, vše opouštějící výkřik.

Také skladba *Kůra* (2005–06; viz CD 4/13)⁴⁴⁹ spočívá na repetitivně-variálním principu. Oproti předchozí kompozici se však vyznačuje vyšším stupněm zvukové manipulace a především členitější vnitřní strukturou, neboť variační proces zasahuje už rovinu hláskovou a slabičnou. Pozoruhodný je zde způsob sepětí výrazu a významu slova (zvuková evokace významových vztahů). Onomatopoické prostředky (silné zvýraznění a opakování hláskové skupiny *pr*) navozují vztah mezi jedním slovem (opřísahanej) a slovem-tématem (kůra) skrze jeho atribut (sedřená). Tato působivá zvuková metafora by bez použití manipulace hlasu vznikala velmi obtížně. Typlt se nezříká ani tvárného využití chyby: „...díky chybnému kliknutí myši [...] jsem si v jednom okamžiku zapojil do přehrávání i „odpadové“ stopy a zjistil, že souhry v některých místech bych asi líp nevymyslel.“⁴⁵⁰

Dalším dvěma skladbám je společná lineární textová struktura. *Kus šutru* (2002; viz CD 4/14)⁴⁵¹ je fragmentem prózy *V tu ránu* (1993–99) a fragmentárně působí i její vlastní forma s intonačně a dějově neukončeným závěrem. Způsob manipulace zvukového záznamu je zde sice jednoduchý, nicméně vcelku zdařile přispívá k evokaci prostředí a děje a zvýraznění jazykového materiálu. Nejrozsáhlejší autorskou skladbou jsou *Podivní přátelé* (2006; viz CD 4/15),⁴⁵² kterou lze označit za náběh k *hörspielu*. Propracovaná zvuková kompozice (ozvěna, multiplikace hlasů, jejich repete, elektronické zvuky a hluky podkreslující významovou stránku) jemně odstiňuje širokodeché textové pásmo s jednotlívým tématem. Jedinou slabinou jinak působivé skladby se tak zdá být občasné pronikání afektované hlasové polohy, s níž autor nezdařile předstírá údiv či nejistotu.

Z téže doby jako *Podivní přátelé* pochází radiofonická skladba Michala Rataje *že ne zas až tak* (2006)⁴⁵³ na stejnojmenný Typltův text, v níž však autorský hlas přebírají rozhlasoví herci. Svou rozsáhlou formou a způsobem sonorizace textu dává skladba

⁴⁴⁹ Ibid.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ Ibid.

⁴⁵² Ibid.

⁴⁵³ Ibid.

vzpomenout (kromě autory explicitně uváděných odkazů na novou rozhlasovou hru) např. na Pétroniovu verbofonii či audio-vizuální básně P. de Vree.

Ač lze zmutovaná radiofonická čtení vnímat jako typ zvukové poezie závislý na technologické manipulaci, a tím je postavit do protikladu k performanci v reálném čase, je namístě uvést, že v Typltově případě použití technologie neumenšuje performační aspekt jeho akustických skladeb. Typlt často kombinuje přednatočený materiál s živým výstupem, čímž dochází k obohacení výsledné podoby prostřednictvím střetu fixního zvukového záznamu a variability bezprostředních improvizovaných projevů. A právě tato nepředvídatelnost výsledku a z ní plynoucí otevřenost formy se zdá být velmi lákavá. Typlt se tak vydává stejnou cestou, kterou před ním prošli francouzští sonorní básníci, zejména B. Heidsieck, nebo Estonec I. Laaban.

V souvislosti s performačním aspektem Typltovy akustické tvorby není možno nezmínit Schwittersovu *Ursonate*, jejíž svéráznou adaptaci uvedl Typlt s Pavlem Novotným poprvé v roce 2006 v liberecké Malé výstavní síni.⁴⁵⁴ Zařadili se tak do mezinárodního společenství zvukových básníků a performerů (C.Butterfield, J. Blonk, C. Bök, T. Adachi, S. Lespinasse aj.), kteří se s touto látkou rozhodli utkat. Pokud je mi známo, jako jediní tak učinili ve formě dialogu (viz CD 4/16).

Jiným případem interpretace cizího textu je radiofonická realizace textu Mikuláše Medka *Plocha hry* v rámci Narozeniny umění na stanici Vltava v roce 2008, při němž opět uplatňuje metodu kombinovaného živého vystoupení a přednatočeného materiálu.

⁴⁵⁴ Ibid.

3. Teoretické otázky. Intermediální přesahy. Klasifikace.

3.1. Otázka sémantiky

Otázka sématicnosti / asémantičnosti je jednou z klíčových otázek ve sporu o charakter zvukové poezie a byla proto vždy v centru pozornosti teoretiků. Rozdílné postoje jsou zde vyvolány jednak různou konceptualizací zkoumané oblasti, jednak i zásadní změnou tvůrčího paradigmatu v souvislosti se zpřístupněním záznamové technologie počátkem 50. let. Prvotní emancipační tendence fonetických básní od pojmové řeči a jejich zavržení referenční sémantiky (ruští futuristé, Ballovy básně) stavěly jednoznačně do popředí akustickou kvalitu hlásek, jimž tím byla přisuzována autonomní povaha. To se odráží i v pozdějších pokusech o definici zvukové poezie jako nereferenčního, pouze k materiálu řeči odkazujícího nového lyrického žánru.

*„Akustickou poezií rozumíme poezii, která se (veskrze) vzdává slova a věty jako nositele významu.“*⁴⁵⁵

K požadavku asémantičnosti zde přistupuje i požadavek uvolnění tradičního syntagmatického uspořádání, čímž je zamítnut rámec konvenční jazykové komunikace jako relevantního strukturního modelu pro vznik uměleckého díla.

Někteří teoretici, zejména z německé jazykové oblasti, vylučují ze zkoumané oblasti i verbálnėsémanticko-asémantické smíšené formy. Např. G. Rühm:

*„Obecně je třeba upustit od popisu smíšených forem, které čistě hláskové formace zapojují pouze příležitostně – jinak bychom se dospěli do nekonečna.“*⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ „Unter akustischer Poesie verstehen wir zunächst eine Poesie, die auf Wort und den Satz als Bedeutungsträger (weitgehend) verzichtet...“ Döhl, R.: fussnote und chronologischer exkurs zur akustischen poesie (1), in: Die Sonde 4, Frankfurt a. M., 1965, s. 33. Asémantické rysy zvukové poezie zdůrazňuje také Scholz: „...eine Dichtung, die aus neuen oder weitgehend neuen Lautverbindungen ohne konventionelle Wort-Bedeutung besteht...“ Scholz, Ch.: *Bobeobi. Eine Anthologie*, s. 22, - „...báseň, která se skládá z nových nebo vesměs nových spojení hlásek...“ - i Eimert a Humpert: „*Lautgedichte sind lyrische Formen der phonetischen Poesie, Gedichte ohne Semantik, in denen Buchstaben, Silben und Wörter ohne Bezug auf sprachliche Bedeutungen zu meist kurzen Versgebilden zusammengefügt werden.*“ Eimert, H. / Humpert, H. U.: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, s. 163. – „Zvuková báseň je lyrická forma fonetické poezie, báseň bez významu, v níž jsou hlásky, slabiky a slova bez jazykového významu spojovány do většinou kratších veršových útvarů.“

⁴⁵⁶ „[Es werde] auf die Darstellung der Mischformen, die reine Lautgebilde nur gelegentlich einbeziehen, generell verzichtet – wir würden sonst ins Uferlose geraten.“ Rühm, G.: *Von der Lautdichtung zur Radiophonen Poesie*, cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 56.

Tento požadavek se však jeví poněkud problematickým. Jeho důsledným uplatněním by ztratila řada stěžejních děl svou žánrově poetickou příslušnost ke zvukové poezii (Cobbingova konkrétní zvuková poezie, Jandlovy fonetické texty aj.). Principiální vyjmutí smíšených forem z oblasti zvukové poezie má své opodstatnění nanejvýš v souvislosti s produkcí první poloviny 20. století. V éře nových záznamových technologií, kterých je využíváno jako kompozičního nástroje, se důraz přesouvá na strukturně-kompoziční charakteristiky akustické realizace, čímž se otevírá prostor pro prolínání sémantických, asémantických i parasémantických prvků.

To je i teoretickým východiskem Franze Mona, který obhájí adekvátnost míšení „srozumitelných a nesrozumitelných prvků“ uvnitř akustických útvarů.⁴⁵⁷ Mon rozšiřuje pojem akusticky realizované básnické řeči o emocionální a gestické výrazové prostředky a jiné zvuky produkované fonačním ústrojím (mlaskání, kašlání, kýčání apod.), jimž je vedle sémantických a asémantických prvků přisuzována rovnocenná estetická role.

Zdá se tedy, že při posuzování relevance sémantického aspektu v rámci konstituování žánru zvukové poezie není na místě proti sobě rigidně klást plnovýznamové a asémantické texty, ale je třeba zohlednit i „přechodovou zónu“ parasémantických prvků. Právě v parasémantické vrstvě spatřuje B. Scheffer pro zvukovou poezii klíčovou oblast výrazových prostředků, jejichž charakteristickým rysem je, že si přes svou neverbální povahu udržují jistý odkazovací potenciál.

*„Tím, že zvukové básně využívají jazykového materiálu, nemohou se zcela osvobodit od tendence něco označovat. Není zde však míněna běžná sémantika jazykového výrazu, nýbrž odkazovací možnost, kterou lze provizorně označit pojmem parasémantika.“*⁴⁵⁸

To, že požadavek asémantičnosti zvukové poezie se jeví jako příliš silné restriktivní kritérium, potvrzují i mnohé hlasy naopak zdůrazňující klíčovou roli přítomnosti sémantického aspektu v dílech zvukové poezie. A. Lora-Totino např. tvrdí, že významová stránka je pro zvukovou poezii zásadní. Je-li o ni připravena, upadá do polohy pouhých

⁴⁵⁷ „Klanggebilde [...] schwebend zwischen verständlichen und unverständlichen Sprachteilen.“ Mon, F.: *Literatur im Schallraum*, in: *Texte über Texte*, s. 102. – „Zvukové útvary [...] vznášející se mezi srozumitelnými a nesrozumitelnými jazykovými prvky.“

⁴⁵⁸ „Indem sich Lautgedichte sprachlichen Materials bedienen, können sie sich also von der Tendenz, etwas zu bezeichnen, nicht gänzlich freihalten. Allerdings ist hier nicht die übliche Semantik sprachlicher Äusserungen gemeint, sondern eine Verweisungsmöglichkeit, die sich provisorisch mit einem Begriff wie „Para-Semantik“ beschreiben ließe.“ Scheffer, B.: *Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters*, s. 231.

zvukových dekorací.⁴⁵⁹ Podobným směrem míří i sugestivní řečnická otázka Serge Brindeaua v jeho komentáři k dílu H. Chopina: „*Ale může se poezie trvale zříci slova?*“⁴⁶⁰ Lily Greenham zase v příloze k *LP internationale sprachexperimente 50/60 Jahren* (Mezinárodní řečové experimenty 50. – 60. let, 1971) požaduje v obavě ze ztráty schopnosti komunikace „resémantizaci“ experimentální, a tedy i zvukové poezie.⁴⁶¹

Je patrné, že v otázce sémantiky se artikuluje především snaha o stanovení hranic poetické domény, o její vymezení vůči sousedním uměleckým druhům. Neostrost těchto hranic je přitom u zvukové poezie jakožto intermediální umělecké oblasti nasnadě. Jednotlivé autorské poetiky navíc tyto hranice posouvají podle svých aktuálních potřeb, přičemž smysl skladby bývá nadřazen verbálně sémantickému prvku a může prosvítat i skrze jeho absenci, příp. na ní být i založen (např. Rühmova *zensurierte rede*). I proto lze přijmout obecnou tezi, že otázka (a)sémantičnosti básně není pro její zařazení do sféry zvukové poezie podstatná a při recepcně-extensionálním vymezení (viz 1.3.) zahrnuje zmíněná oblast z tohoto hlediska značně různorodé útvary.

3.2. Otázka autorství

Jinou otázkou, která se zdá být ve sporu o charakter zvukové poezie relevantní, je otázka autorství. Lze ji vnímat na diachronní a synchronní rovině, přičemž za jejich průsečík je možno ve shodě s H. Chopinem⁴⁶² označit dobu kolem roku 1950, kdy změněné technologické podmínky zásadně proměňují formální a materiální podstatu zvukové poezie.

⁴⁵⁹ „*Se non c'è significato [il testo], ma puro evento sonoro astratto si cade nella decorazione sonora.*“ Interview mit Arrigo Lora-Totino, Salzburg, 14.11. 1996, in: Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1076. – „Pokud [text] nenese význam, ale je čistě abstraktním zvukovým jevem, spadá do oblasti pouhé zvukové dekorace.“

⁴⁶⁰ „*Mais la poésie peut-elle durablement se priver de la parole?*“ Brindeau, S.: *La Poésie Contemporaine depuis 1945*, in: Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 121.

⁴⁶¹ „*es scheint mir wesentlich, den weg „zurück zur semantik“ einzuschlagen, dies hat mehrere gründe; der wichtigste davon ist gezielte kommunikation ohne rücksichtnahme auf weder kommerzialisierte noch „underground“-strömungen unserer epoche.*“ Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 87. – „byťstně důležitým se mi zdá být, aby byla nalezena cesta „zpět k sémantice“, což má více důvodů; nejdůležitějším z nich je komunikační záměr bez ohledu na komerční či „undergroundové“ proudy naší doby.“

⁴⁶² Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 85.

V diachronním pohledu odrážejícím vývoj od nonsensových a fonetických básní ke zvukové kompozici zachycené přímo na záznamové médium přetrvává obtíž při zařazení papírem fixovaných textů či partitur pretechnologické éry, které jsou jediným dokladem akustického potenciálu původního díla.

Přijmeme-li tezi, že jedním z konstitutivních rysů zvukové poezie je akustická realizace básně, ocitáme se zde z literárně historického hlediska na suchu. V rámci této fáze vývoje zvukové poezie lze sice oddělit skladby akusticky realizované (futuristické deklamace, Ball) od pravděpodobně akusticky nerealizovaných (P. Scheerbart, Ch. Morgenstern aj.), a u prvních tak na základě literárně historického svědectví získat přibližnou představu o výsledném autorském tvaru, to však nikterak nedává odpověď na otázku, zda lze tyto texty, partitury či schémata považovat za uzavřený autorský akt, nebo zda jsou pouhou maticí či podkladem pro pozdější akustickou interpretaci.

V prvním případě by došlo k oddělení partitury od akustické realizace a popření teze o její platnosti jako konstitutivního rysu zvukové poezie. Na místo akustické realizace básně nastupuje tichá recepce foneticky expresivního materiálu, který svými zvukovými kvalitami překrývá sémantickou stránku textu. V tomto smyslu lze fonetickou poezii 1. pol. 20. století vnímat jako přípravnou fázi technologicky podmíněné poválečné zvukové poezie a fonetické básníky ve shodě s Chopinem připodobnit hercům němého filmu.⁴⁶³

Pokud považujeme notaci zvukových básní za pouhou maticí pro jejich akustickou realizaci, favorizujeme tím v případě textů zmíněného období jejich interpreta na úkor autora. Z hlediska výsledného akustického produktu se tak interpret mění ve finální autorskou instanci. Podstatně nižší míra závaznosti partitur zvukové poezie a jejich nejednotnost oproti hudební notaci navíc znemožňuje pojímat vztah autor – interpret analogicky k hudební sféře.

Zdá se tedy, že je zde možno uvažovat o zvláštním typu tzv. sdíleného autorství, jehož dvousložková struktura zahrnuje němého iniciátora, přítomného na základě fonetického textu, partitury či schématu, a akustického interpreta, jehož vliv na výslednou podobu zvukové básně přesahuje tradičně chápanou roli interpreta např. v klasické hudbě. Model sdíleného autorství nemusí být omezen pouze na interpretace zvukových básní avantgardy (italští a ruští

⁴⁶³ Ibid., s. 41.

futuristé, dadaistické interpretace Tria Exvoco),⁴⁶⁴ ale lze jej aplikovat např. i na interpretace konkrétní poezie 60. let v podání Lily Greenham.⁴⁶⁵

Na synchronní úrovni se spor o pojetí autorství projevuje v rámci protikladu zvukové poezie využívající autorského hlasu a zvukové koláže / vokální kompozice. Zásadní formálně-procedurální odlišnost těchto druhů zvukové poezie je nasnadě. Krajní polohu tohoto protikladu tvoří ten druh zvukové poezie, u níž je označení autorská již pleonasmem, neboť ji nelze realizovat jinak než prostřednictvím autora. Jde o (polo)improvizované skladby bez použití partitury či čehokoli předběžného, které dokonce nelze ani písemně zaznamenat. Nejde-li o úplnou improvizaci, plní zde funkci partitury nejčastěji mnemotechnické pomůcky autorovy paměti (H. Chopin, F. Dufrene, G. J. Wolman, Clausovy *Lautprozesse*).⁴⁶⁶ Její předností je neopakovatelnost a v její kanonické formě živého vystoupení v reálném čase vzrůstá důležitost role autora/interpreta natolik, že jeho tělesnost a přítomnost na scéně je rovnocenná s akustickou realizací básně.⁴⁶⁷

Na druhé straně stojí zvukové kompozice spočívající na principu koláže, v nichž je autorský hlas nahrazen předpřipraveným jazykovým i nejazykovým materiálem, *objectem trouvé* svého druhu, jehož uspořádání je motivováno úsilím o vyvázání jednotlivých prvků z obvyklého kontextu a vytvoření nového významového celku. Autor je v tomto procesu přítomen nikoliv skrze tělo a hlas; jeho role spočívá ve fragmentarizaci a kombinaci daných prvků. Tento tvůrčí postup uplatňují ve svých zvukových kompozicích i autoři nové rozhlasové hry (F. Kriwet, R. Doehl, F. Mon aj.), již lze vnímat rovněž jako prolnutí postupů zvukové poezie a prostředí rozhlasového média. Obdobné absence autorského hlasu jsme svědky i v případě vokálních kompozic, v nichž autor, zpravidla hudební skladatel, využívá školených recitátorů či pěvců. Lentz tuto oblast (Laut-, Vokalkomposition) navrhuje odlišovat od zvukové poezie s poukazem na plynulost přechodu mezi oběma útvary.⁴⁶⁸ Pomezím příkladem mohou být např. audio-vizuální básně P. de Vree (viz 2.3.3.), jež jsou autorem rozvrženy a zpřístupněny recitátorům a hudebníkům, kteří ve studiu následně provádějí jejich

⁴⁶⁴ LP 1: *La Declamazione futurista*; LP 2: *Lo Zaum, linguaggio trasmentale*; LP 4: *Precursori e dadaisti in Germania*, in: *Futura: Poesia Sonora*. Milano, Cramps Records 1978.

⁴⁶⁵ *internationale sprachexperimente der 50/60 jahren*. Frankfurt am Main, Edition Hoffmann 1971, LP.

⁴⁶⁶ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 63.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, s. 88.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, s. 59.

sonorizaci. Autorství Paula de Vree stejně jako oprávněnost jejich vřazení do oblasti zvukové poezie jsou přitom nezpochybnitelné.

Obecným aspektem otázky autorství je jeho vztah k nevědomí, což platí i pro zvukovou poezii. Patří do její sféry pouze díla, jejichž tvůrci si jsou sebe samých vědomi jako autorů akustického umění? Patrně ne. A. Lora-Totino zmiňuje autory, kteří, přestože jejich dílčí projevy lze považovat za zvukovou poezii, si nejsou své příslušnosti k dané oblasti vědomi. Jako příklad uvádí Chaplinovu řeč v Diktátorovi či píseň *Je cherche après Titine* (Hledám Titinu, 1936) v Moderní době nebo glossolálie Daria Fo.⁴⁶⁹

Z výše uvedeného je zřejmé, že pojem autorství je modifikovatelný v závislosti na autorských poetikách a žánrových rozdílech. Akustické útvary tematizující zvukovou stránku slova a zasahující tak oblast zvukové poezie pokrývají ve své formální různorodosti široké spektrum uměleckých odvětví a disciplín, jejichž tvárné konvence přijímají. To modifikuje i samotný pojem autorství.

3.3. Zvuková vs. vizuální poezie

Vztah mezi vizuální podobou písma a její zvukovým protějškem je možno považovat za jeden z klíčových bodů literárního experimentu 20. století. Slovo se zde zjevuje ve své trojí dimenzi – jeho vlastní verbalita je vystavena atakům dvou komplementárních materiálních aspektů, tj. vizuálně-prostorové a zvukové charakteristice. Je-li jeden ze zmíněných aspektů zdůrazněn, dochází k oslabení sémantické stránky, vizuální či zvuková struktura přebíjí strukturu denotativního významu a dílo přináší sebe samo jako estetické sdělení. Tuto snahu o materializaci básnického jazyka nejpříhodněji artikuluje koncept *verbivocovisual*⁴⁷⁰ brazilské konkretistické skupiny Noigandres. Zmíněný termín naznačuje komplexní pojetí estetické skutečnosti slovesného díla založeného na sepětí slova jakožto sémantického prvku a jeho

⁴⁶⁹ Ibid., s. 1080.

⁴⁷⁰ Výraz *verbivocovisual* pochází z Joyceova díla *Finnegan's Wake*. Noigandres ho použili pro popis charakteru konkrétní poezie ve svém manifestu *Plano-pilôto para poesia concreta* (Pilotní plán konkrétní poezie) z roku 1958. „*o poema concreto, usando o sistema fonetici (dígitos) e uma syntaxe analógica, cria uma área lingüística específica – "verbivocovisual" – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra.*“ Augusto, de Campos – Décio Pignatari – Haroldo de Campos: *Plano-pilôto para poesia concreta*, in: *Teoria da Poesia Concreta*, s. 155. – „konkrétní báseň, využívající fonetického systému a analogické syntaxe, vytváří specifickou lingvistickou oblast – „verbivocovisual“ – která těží z výhody nonverbální komunikace, aniž by se zřekla potenciálu slova.“

smyslově vnímatelných charakteristik. Podobně se o spojení vizuálního a zvukového prvku vyjadřuje i G. Rühm.

„*řeč se vyjadřuje akustickými (hláska) a optickými (písmo) znaky. používá tedy dvou, od sebe zcela odlišných médií.*“⁴⁷¹

Odlišnost mediálního prostředí a formálních prostředků předpokládá nalezení způsobu převodu mezi oběma kódy. Vzhledem k dominanci vizuálního kódu v novověké západní kultuře a zvolenému předmětu zkoumání půjde v následující typologii o jednosměrnou zvukovou instrumentaci vizuálních prvků.

1. *Prostorová instrumentace.* Představuje spíše výchozí předpoklad a přípravnou fázi zmíněné transformace než její samostatný způsob. Spočívá v porušení linearitě verše a uspořádání slovního materiálu na povrchu stránky, při němž je tradiční syntax nahrazena syntaxí prostoru. Patrně rozhodujícím mezníkem je v tomto ohledu básnická skladba *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu) Stépšana Mallarmé. Nesouměrné typografické uspořádání slov a slovních skupin a využití prostoru stránky jako kompozičního a rytmiizačního elementu je výchozím bodem transformace vizuálně-prostorové struktury ve strukturu zvukově-časovou.

2. *Prostorově-typografická instrumentace.* Na Mallarmém iniciovanou syntax prostoru navazují svými osvobozenými slovy italští futuristé, kteří porušení linearitě kombinují s výraznou typografickou stylizací slov, pomocí níž je naznačena dynamika mluvené řeči. Útržky vět a slov, onomatopoické výrazy a izolované hlásky jsou vrhány do prostoru, narážejí na sebe, prostupují se, přičemž jejich typografická charakteristika (velikost, tloušťka a druh písma) koresponduje s podobou akustického ztvárnění textu, jeho intenzitou, rytmem apod. Z jedné strany se tak tento druh textu blíží obrazu, ze strany druhé evokuje partituru, čímž dochází k uvolnění hranic poezie směrem k výtvarnému umění a hudbě.

3. *Typograficko-fonetická instrumentace.* Další vývojovou modifikaci vztahu vizuálního a zvuku představují básně beze slov (H. Ball) a fonetické básně (R. Hausmann). Tyto dva útvary se nicméně odlišují jednak na kompoziční úrovni, jednak na rovině typografického zpracování. Zatímco u Balla je výchozím stavebním prvkem slovo a jeho básně jsou tak svým způsobem rozšířením poezie nosensu, Hausmannovy (opto)fonetické texty staví na

⁴⁷¹ „*sprache äußert sich mittels akustischer zeichen (laute) und mittels optischer zeichen (schrift). sie bedient sich also zweier voneinander völlig verschiedener medien.*“ Rühm, G.: *der neue textbegriff*, in: týž: diskus, Frankfurt am Main 1965, 15, Heft 2, s. 9. Cit. podle Scholz, Ch.: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, s. 236.

instrumentaci jednotlivých hlásek.⁴⁷² Z hlediska typografického zpracování pracuje Ball s celými verši, jejichž linearita zůstává neporušena a dynamika přednesu je naznačena pouze odlišným druhem písma každého verše (*Karawane*). Hausmann naproti tomu zůstává na úrovni hlásek, jejichž typografická vizualizace má bezprostředně evokovat, podobně jako v případě italských futuristů (velikost písma, tloušťka), jejich konkrétní zvuk a při nedostupnosti záznamové techniky aktivovat „vnitřní sluch“ těchto typografických znaků. V tomto smyslu je podstatný i Hausmannův posun od prvních plakátových básní (*fmsbw*), vznikajících na principu náhodného výběru materiálu, k optofonetickým básním (*kp'erioum*), v nichž se projevuje vědomé vizuální uspořádání jazykového materiálu (kontrast dynamičnosti vokálů a statickosti konsonantů, kontrastní symetrie řádek).

4. *Fonetické procesuální texty a konstelace*. Kombinací prvků prostorové syntaxe a fonetické instrumentace vzniká druh textů, jež lze označit za procesuální texty nebo konstelace. Nelineární uspořádání fonetického materiálu, často umožňující vícesměrnou recepci textu, navozuje zvukové asociace, na jejichž základě se text odvíjí. Příkladem mohou být *Artikulationen* F. Mona, v nichž se koncentrace na artikulační proces opírá o korespondenci mezi písemně fixovanou hláskou a jejím zněním. Jiným příkladem paralely optického a akustického materiálu jsou např. *Letternfelder* C. Clause, v nichž jsou vokály a konsonanty rozmístěny po povrchu papíru na způsob konstelací. Akustická realizace těchto artikulačních konstelací pak předpokládá použití vícestopého nahrávacího zařízení (magnetofonu), jehož prostřednictvím je prostorová struktura hlásek v kontaktním poli transformována ve vícevrstevnatou časovou strukturu.

5. *Grafické a smíšené notace*. Posledním typem zvukové instrumentace vizuální předlohy jsou grafická schémata, v nichž je alfabetský prvek buď různým způsobem modifikován či destruován (B. Cobbing), nebo je smíšen s čistě výtvarnými prvky, nebo zcela chybí (grafická schémata J. Adlera, I. Beumer aj.). Tento způsob notace na jedné straně poskytuje díky své nezávaznosti prostor k improvizované interpretaci takřka čehokoli, co disponuje vizuálně vnímatelnou strukturou (Cobbing), na straně druhé se v něm projevuje jistá svévole, která může vést k rezignaci na přesnější kompoziční metodu a rozvolnění vztahu mezi písemným záznamem a jeho zvukovým potenciálem. Notace v těchto případech pak slouží jen jako velmi hrubý vybavovací materiál.

⁴⁷² Tato distinkce je platná, přestože shluky hlásek u Hausmanna místy evokují strukturu slova a v pozdější akustické (a do značné míry improvizované) realizaci (rekonstrukci) přistupují rovněž onomatopoické prvky a ozvuky cizích jazyků.

Obecně lze konstatovat značnou nedokonalost písemného zachycení korespondence mezi optickým a fónickým materiálem. Tuto notační svízel si uvědomují nejen tvůrci zvukové poezie pretechnologického věku, jako např. K. Schwitters či lettristé, ale např. i F. Mon, který v souvislosti se svými *Artikulationen* připouští neadekvátnost zaznamenání artikulačního svazku mezi znělostí vokálů a ostrým zvukem závěrových konsonantů.⁴⁷³ Určité oslabení důležitosti bezprostředního vztahu mezi vizuální a zvukovou poezií přichází s nástupem záznamové technologie (magnetofon, elektronické studio, PC), který s sebou přináší alternativní způsob zápisu v podobě akustické notace (viz pojem *grafofonie* P. M. Meyer).⁴⁷⁴ I nadále však existují autoři, pro něž je vztah mezi písemným záznamem a zvukovou stránkou básnické řeči důležitým bodem jejich tvůrčího procesu. Příkladem za všechny budiž V. Šerstjanoj, který při produkci svých zvukových básní propojuje přímý akustický záznam s grafickým záznamem své fonanční aktivity.⁴⁷⁵

3.4. Zvuková poezie a hudba

Jak už bylo uvedeno, zvukovou poezií je možno chápat jako pomezí disciplínu mezi literární a hudební oblastí, jako prolnutí jejich formálních prostředků a postupů. Nutno však přiznat, že tato koncepce má své časové a prostorové omezení, za jehož hranicemi pozbývá smyslu. Je totiž aplikovatelná především na společnost západního typu, kde s příchodem nadvlády vizuálního kódu skrze knihtisk došlo k dočasnému vytěsnění orality z literárního prostředí a oddělení hudby od literatury. Na časové ose lze pak ve vztahu poezie a hudby s jistým stupněm zjednodušení rozeznat následující tři fáze.

1. *Koexistence poezie a hudby*. Jde o období před vynálezem a rozšířením knihtisku, v níž i psané texty sloužily zejména k hlasitému předčítání a v hudební produkci dominují vokální skladby.

2. *Divergence*. Cesty poezie a hudby jakožto dvou prostupujících se uměleckých oblastí se rozpojují: technologie knihtisku uzavírá básnický hlas do ticha stránky, vokální part je podmaněn instrumentální složce hudebního díla.

⁴⁷³ Scholz, Ch.: *Bezüge zwischen „Lautpoesie“ und „visueller Poesie“*, in: Text + Kritik: Visuelle Poesie, s. 123.

⁴⁷⁴ Meyer, P. M.: *Die Stimme und ihre Schrift. Zur Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien, Passagen Verlag 1993.

⁴⁷⁵ Scholz, Ch.: *Bezüge zwischen „Lautpoesie“ und „visueller Poesie“*, s. 127.

3. *Konvergence*. Ve 20. století, zvláště pak od jeho druhé poloviny, dochází k návratu orality. Poezie se revitalizuje skrze zvuk slova, hudební skladatelé naopak objevují lidský hlas jako stavební materiál kompozice. Jelikož toto opětovné sbližování doprovází rozvoj záznamové technologie zasahující samotné tvůrčí postupy, je na místě mluvit o tzv. sekundární oralitě.

Tendence k aplikaci hudebních postupů na oblast poezie však zasahuje ještě pretechnologickou éru zvukové poezie. Marinetti ve svém manifestu *Distruzione della sintassi – Ortografia libera espressiva – Parole in libertà* (Zničení syntaxe – Volný expresivní pravopis – Osvobozená slova, 1913) prosazuje uvolnění slova ze syntaktických a gramatických vazeb a možnost jeho volné ortografické (a tím i ortoepické) modifikace. Slovo má díky svým přirozeným sklonům k onomatopoičnosti podávat vizuálně-fónický odraz psychického stavu vědomí.⁴⁷⁶ Italští futuristé také často používají hudebních značek, které prostupují texty a udávají pokyny pro jejich recepci či případnou akustickou realizaci.⁴⁷⁷

Expresivní vokální projevy dadaistů z Cabaret Voltaire mají buď podobu uvolněné skupinové recitace, jako je tomu např. v simultánní básni R. Huelsenbecka, T. Tzary a M. Janca *L'amiral cherche une maison à louer* (Admirál hledá dům k pronajmutí, 1916), při jejímž provedení dochází k prudkým změnám rytmických vzorců a intenzity přednesu, navíc doplněné o použití netradičních hudebních nástrojů (řehtačky, píšťaly a tympány), nebo se

⁴⁷⁶ „Inoltre la nostra ebrietà lirica deve liberamente deformare, riplasmare le parole, tagliandole, allungandone, rinforzandone il centro o le estremità, aumentando o diminuendo il numero delle vocali e delle consonanti. [...] Poco importa se la parola deformata diventa equivoca. Essa si sposerà cogli accordi onomatopeici, o riassunti di rumori, e ci permetterà di giungere presto all'accordo onomatopeico psichico, espressione sonora ma astratta di una emozione o di un pensiero puro.“ Marinetti, F. M.: *Distruzione della sintassi – Ortografia libera espressiva – Parole in libertà*. Viz text manifestu na <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/distruzione.htm>. – „Kromě toho je naše lyrické opojení nuceno volně deformovat, proměňovat slova, stříhat je, prodlužovat, zesilovat jejich střed i okraje, zvyšovat či snižovat počet vokálů a konsonantů. [...] Málo záleží na tom, zda se deformované slovo stane dvojsmyslným. Slovo se snoubí s onomatopoickými akordy nebo souhrny hluků a umožňuje nám rychle dospět k psychickému onomatopoickému akordu, k zvukovému, avšak abstraktnímu výrazu čistého citu a myšlenky.“

⁴⁷⁷ „Ci serviamo invece dei brevissimi od anonimi segni matematici e musicali, e poniamo tra parentesi delle indicazioni come: (presto) (più presto) (rallentando) (due tempi) per regolare la velocità dello stile. Queste parentesi possono anche tagliare una parola o un accordo onomatopeico.“ Ibid. – „Využíváme naproti tomu stručných a anonymních symbolů matematiky a hudby a v závorkách uvádíme výrazy jako: (presto) (più presto) (rallentando) (due tempi), abychom mohli usměrňovat rychlost slohu. Tyto závorky mohou také přetínat slovo nebo onomatopoický akord.“

pojí s poezií nonsensu, což je případ Ballových veršů beze slov (Verse ohne Worte), např. básně *Karawane* (Karavana, 1916), v níž je slovní materiál organizován výlučně s ohledem na svoji hudebnost a dynamiku.

Instrumentaci hlásek ve svých fonetických básních prosazují berlínští dadaisté R. Hausmann a K. Schwitters. Zatímco však Hausmannovy (opto)fonetické básně si udržují od hudební oblasti formální odstup a usilují o žánrovou jedinečnost, Schwittersova *Sonate in Urlauten* (Sonáta z prvotních hlásek, 1922–23) je patrně nejproslulejším příkladem aplikace hudební formy na poetický materiál. Schwitters zachází s hláskami jako s prvky hudební kompozice: organizuje je do frází, témat a vět, uchyluje se k variacím a repetícím, jednotlivé části kompozice jsou označeny hudebními termíny (largo, scherzo atd.). Abstraktní jazyk partitury otevírá cestu fonetickým vibracím, které působí na sluch obdobným způsobem jako hudební dílo. *Ursonate* lze proto vnímat jako zvukovou poezii vytvořenou na půdorysu hudební kompozice.

Výrazně se odráží vztah mezi hudbou a poezií v teorii a praxi lettristů. Základní stavební prvek jejich děl – písmeno/hláška – na sebe bere dvojí podobu – vizuální a zvukovou. V aplikaci na hudební oblast rází lettristé termín *musiquelettrie*, kterým zdůrazňují identitu poezie a hudby ve svém díle. Podle I. Isoua se hudba jakožto umělecký žánr nachází ve stavu klinické smrti a pro její resuscitaci je třeba zbavit se hudebních nástrojů, které ji zotročují, a omezit se na jediný zdroj zvuku – lidský hlas;⁴⁷⁸ *musiquelettrie* je jeho artikulací. Za účelem rozšíření výrazového rejstříku svého unikátního instrumentu vytvářejí lettristé vlastní abecedu (viz kap. 2.3.4.). Lidský hlas se oprošťuje od svazující tradice zpěvu a jeho základní stavební jednotka (hláška) v sobě integruje poetickou a hudební materii. Poezie na pozadí *musiquelettrie* splývá s hudbou.⁴⁷⁹

Přibližně od poloviny 50. let sílí ve Francii tendence k opuštění grafického kódu zápisu ve prospěch přímého záznamu díla na magnetické médium. Básníkům sledujícím tento směr slouží magnetofon buď jako přijatelnější alternativa nedokonalé písemné notace (F. Dufrêne, G. J. Wolman), nebo přímo jako kompoziční nástroj (H. Chopin, B. Heidsieck). Kompoziční techniky francouzské *poésie sonore* jsou do značné míry ovlivněny postupy konkrétní hudby (zvuková montáž a koláž, superpozice, smyčky, změna rychlosti, inverzní

⁴⁷⁸ Isou, I.: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, s. 239.

⁴⁷⁹ Mezi skladby vzniklé na tomto principu patří např. Isouova *La Guerre* (Válka), *Symphonie en K* (Symfonie v K) Gabriela Pomeranda nebo *Œuvres musicales lettristes* (Lettrisická hudební díla) Maurice Lemaître.

přehrávání, viz kap. 2.3.5.).⁴⁸⁰ V rámci tohoto směřování k technologicky modifikované oralitě zacházejí zvukoví básníci se slovy či jejich částmi jako s hudebním materiálem a vytvářejí tak morfologii a syntax nového poetického jazyka. Nahrávací technika zasahuje jednotlivé elementy slova a umožňuje mu zmnožit se svým rozpadem. H. Chopin např. ve svých *audio-poèmes* zkoumá na podkladě analýzy fónického materiálu „vokální mikročástice“ tak, že snímá mikrofonom pohyby rtů nebo instaluje mikrofon přímo do ústní dutiny.

Novým impulsem pro výše uvedený směr tvorby znamenala možnost využití dokonalejšího technologického zázemí poskytovaného elektronickým studiem. Průkopníkem v tomto ohledu bylo švédské studio Fylkingen (viz kap. 2.3.12.), kam byli od konce 60. let každoročně v rámci festivalu Text-Sound Composition zváni básníci a hudebníci, jimž bylo umožněno vytvořit a prezentovat svoji práci v profesionálních podmínkách. Většina takto vzniklých skladeb se díky vyspělé elektroakustické modulaci hlasu pohybuje na nežřetelné hranici mezi (zvukovou) poezií a hudební kompozicí [např. díla Stena Hansona nebo Chopinovy skladby *Tête à tête* (1970) či *Double extension* (1972)]. Mimo fylkingenský okruh se obdobným stupněm technologického přetvoření vokálního prvku vyznačují např. dvě Reichovy repetitivní kompozice *It's Gonna Rain* (1965) a *Come Out* (1966), viz kap. 2.3.13.

Ještě předtím, již od 50. let, však dochází v souvislosti s postupy nové hudby ke znovuoobjevení slova hudebními skladateli, kteří odhazují esteticko-traditionalistické zábrany a usilují za pomoci zdokonalených technologických prostředků o využití plného spektra lidského hlasu. Kromě již zmíněných autorů konkrétní hudby (P. Schaeffer, P. Henry) je v první fázi možno zmínit např. *Gesang der Jünglinge* (Zpěvy mládenců, 1956) Karla-Heinze Stockhausena nebo *Omaggio a Joyce* (Pocta Joycovi, 1958) Luciana Beria. Stockhausen staví svoji skladbu na kontrastu přirozeného hlasu a jeho elektronické manipulace, při níž kromě vrstvení hlasů a modifikace rychlosti nahrávky používá rovněž zvukové filtry a pracuje s echem; Berio opouští svůj původní záměr použít Joycova textu jako podkladu pro polyfonní skladbu, které nakonec přesto dosahuje vrstvením elektronicky zpracovaného hlasu vokalistky C. Berberian.⁴⁸¹ V 60. letech Berio vytváří vokální skladby, v nichž jsou elektronické manipulace s pásky minimalizovány a jejich účinky jsou vtěleny přímo do vokálních partů (*Laborintus 2*, 1965). Vzniká tak koncept tzv. *nové vokality*, která ve své praxi usiluje o

⁴⁸⁰ Některé z *crirhythmes* F. Dufrêna byly údajně nahrávány ve spolupráci s P. Henrym. Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 518.

⁴⁸¹ The History of Sound Poetry, 14.1. 1976, KPFA. Rozhlasový pořad Ch. Amirkhaniana je k poslechu na <http://radiom.org/detail.php?omid=AM.1976.01.14>

rozšíření hranic vokálního projevu skrze hluk a jiné zvuky tradičně nepovažované za hudební. Důležitá je celková povaha performance včetně začlenění tanečních, divadelních a výtvarných prvků. Nová vokality je výrazným přiblížením zvukové poezii v její orální (performační) podobě (např. u B. Heidsiecka). Takto vzniklou styčnou oblast lze označit jako vokorální oblast, jejíž schéma lze znázornit následovně:

Poezie – oralita + vokality – hudba

Přes toto přibližování na ose oralita – (nová) vokality je po celá 50. a 60. léta spolupráce mezi zvukovými básníky a hudebními skladateli velmi vzácná. Výjimky potvrzující pravidlo představuje např. *Messe de Liverpool* (Liverpoolská mše, 1967) P. Henryho, na níž se podílí lettrista Jacques Spacagna, nebo *Invenzione su una voce* (Fantazie pro jeden hlas, 1960) Bruna Maderny s fonetickým partem Hanse G. Helmse. Vzájemnou nedůvěru a odtazitosť odráží a současně ještě prohlubuje Chopinova stať *Lettre ouverte aux musiciens aphones* (Otevřený dopis afonickým hudebníkům, 1969) publikovaný v jeho revue OU. Chopin vyčítá skladatelům nové hudby (L. Berio, P. Henry), že v jejich vokálních skladbách je hlas stále součástí tradičních instrumentálních technik a skrze svázanost s nimi mu není umožněno vydat ze sebe celé zvukové a výrazové bohatství. Další Chopinovy výhrady se týkají neautorské realizace těchto děl a jejich skupinové povahy v protikladu k autorskému a individuálnímu charakteru básní zvukových básníků v užším smyslu (*poètes sonores*).⁴⁸² B. Heidsieck je ve vztahu k hudebním skladatelům znovuobjevujícím slovo podstatně vstřícnější. Připouští, že hranice mezi hudbou a poezií se během 60. let značně rozostřily, a vyzdvihuje přínos *poètes-musiciens*, tzv. přeběhlíků z hudební sféry, pro zvukovou poezii. Do tohoto proudu, který Heidsieck označuje jako „*neo-muzikální nebo hyper-poetický, neo-poetický nebo hyper-muzikální*“,⁴⁸³ lze počítat kromě již zmíněných skladeb P. Henryho, K. Stockhausena, L. Beria, S. Reicha či autorů fylkingenského okruhu např. i některá díla J. Cage, A. Luciera, L. Nona, I. Malce, G. Ligetiho, B. Parmegianiho, V. Globokara, M. Kagela, D. Schnabela, H. Eimerta, J.-Y. Bosseura, M. Chiona, O. Saly aj.

⁴⁸² Bosseur, J.-Y.: *From the Sound Poetry to the Music*. Viz http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=7. Obdobný postoj vůči vokálním dílům nové hudby a představitelům nové vokality z řad klasických interpretů (C. Berberian) zastává i J. Blonk. Viz Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 1058.

⁴⁸³ „*néo-musical ou hyper-poétique, néo-poétique ou hyper-musical*“ Chopin, H.: *Poésie sonore internationale*, s. 195.

Do jisté míry opačnou tendenci představují případy, kdy se zvukoví básníci obklopují jazzovými či rockovými hudebníky, jako to učinili v 70. letech např. John Giorno nebo Brion Gysin. Konečně i mezi samotnými rockovými hudebníky nalezneme tvůrce zvukové poezie, byť značně různorodé poetiky. Demetrio Stratos vedl paralelně se svými výzkumy v oblasti rozšířených vokálních technik progresivní rockovou skupinu Area, Australan Daavid Allen, autor rozsáhlé magnetofonové kompozice *The Switch Doctor* (1966), působil ve skupinách Soft Machine a Gong. Na pomezí experimentální rockové hudby, performance, divadla a filmu se pohybují projekty Laurie Anderson. Také některá vystoupení Patti Smith lze považovat za zvukovou poezii orálně-performačního charakteru. V českém kontextu nelze nezmínit fyzického básníka Petra Vášu a jeho působení ve skupinách Z kopce, Ošklid a Ty syčáci.

3.5. Typologie

Každý pokus o obecnou typologii zvukové poezie je doprovázen obtížemi několikerého druhu. Předně je z již naznačených důvodů nejednotnosti mezinárodního pojmového a terminologického aparátu nesnadné přesně vymezit zkoumanou oblast a následně určit potenciální okruh akustických útvarů, jež mají pro vznikající typologii relevanci. Další obtíže pramení z překrývání a prostupování jejich tvárných prostředků, technik, mediálního prostředí a technologické povahy. Při nesourodém výchozím registru je nutno zvolit kritérium, na jehož podkladě bude typologie vypracována.

3.5.1. Formální typologie (D. Higgins a M. Lentz)

První druh typologie vychází z hlediska formálně-produkčního. To je případ typologie Dicka Higginse.⁴⁸⁴ Higgins nejprve uvádí tři základní historické zdroje zvukové poezie v její prvotní fázi. Zkoumanou oblast pojímá v souladu s americkou teoretickou tradicí velmi široce.

1. varianty lidové slovesnosti⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ Higgins, D.: *A Taxonomy of Sound Poetry*. Viz http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html

⁴⁸⁵ Zvukomalebné prvky lidové slovesnosti jsou dodnes přítomny v mnoha lidových písních různých kultur. Často se objevují na konci strof jako rytmiizační a integrující prvek. Jako příklad uvádí Higgins pasáž „il ron ron ron petit patapon“ ve francouzské lidové písni *Il était une bergère* (Byla jedna pastýřka) a anglické „heigh down hoe down derry derry down“ v *The Keeper* (Hajný). Zmiňuje i pokřiky amerických černých otroků při práci, jejichž ozvuky jsou shledávány v pěvecké technice scatu. V těchto fragmentech lze spatřovat zárodek tvůrčích

2. onomatopické a mimetické útvary⁴⁸⁶

3. poezie nonsensu⁴⁸⁷

Z těchto tří zdrojů se přibližně od druhého desetiletí 20. století, kdy v souvislosti s radikálním estetickým posunem začíná podle Higginse sebeuvědomovací proces zvukové poezie jako svébytného žánru,⁴⁸⁸ počíná rozvíjet její moderní podoba. Novodobou zvukovou poezií pak Higgins dělí do pěti následujících tříd:

1. díla ve fiktivních jazycích

Jde o básně v umělém nebo doposud neexistujícím jazyce, jehož lexikum je čistě produktem kombinatoriky zvukových prvků a postrádá referenci k “reálnému” světu i přirozenému jazyku. Prvním moderním literárním textem na tomto principu je báseň *Jabberwocky* Lewise Carrolla (viz kap. 2.1.2.). Myšlenku tvorby v umělém jazyce přijímají za svou přibližně ve stejné době ruští zaumnici a Stefan George, který své rané básně psal ve vlastním jazyce nazvaném *lingua romana* a teprve později některé z textů přeložil do němčiny. Na scénu kabaretu vnáší tvorbu v umělém jazyce Hugo Ball (viz kap. 2.2.5.). Jeho básně *Karawane* a *Gadji beri bimba* je však možno považovat zároveň za imitace jazyka

postupů typických zejména pro některé americké a kanadské básníky, jejichž dílo nese etnopoetické rysy (skupina Four Horsemen, L. Wendt, J. Rothenberg aj.). Ibid.

⁴⁸⁶ Onomatopické prvky imitující zvuky přírody se objevují od pradávna i v psaných textech, kde balancují mezi asémantičností a mimetickým významem. Nejznámějším raným příkladem je skřek žab „brekekeke“ z Aristofanovy komedie. Ibid.

⁴⁸⁷ Poetika nonsensu nebyla dlouho v západní tradici brána vážně a sloužila tak dlouho především jako prostředek parodie dobových literárních stylů (Lear, Carroll). Zvukového potenciálu nonsensových výrazů dokázali znamenitě využít i autoři prvních zvukových básní Paul Scheerbart a Christian Morgenstern. S nonsensem souvisí i problematika asémantických neologismů, jež skrze svou zvukovou stránku vstupují do jazykového úzu, v němž přetrvávají jako výrazy signifikantní pro svou významovou vyprázdněnost. Ibid.

⁴⁸⁸ Podle Higginse je skutečnost, že zvukové experimenty na poli poezie přestaly být považovány za nevážnou a zábavnou aktivitu, důsledkem zásadního estetického a mentálního posunu v souvislosti se zkušenostmi rozsáhlého válečného konfliktu. „*The cycle since then is a sort of arc of increasing acceptance of these genres as our mentality has shifted from the normative art of power in the late 19th century towards an art of experience and paradigm today.*“ Ibid. – „Tento cyklus [posunu recepce zvukové poezie od zábavné jednotliviny k svébytnému uměleckému projevu, P. J.] se od té doby podobá oblouku rostoucí přijatelnosti těchto žánrů, protože naše duševní založení se posunulo od normativního umění síly pozdního 19. století směrem k umění zkušenosti a formy dneška.“

afričtých domorodců. Propracovanou podobu vlastního jazyka včetně obsáhlé abecedy představují ve svých dílech lettristé (viz kap. 2.3.4.).

2. *nonsensové texty*

Druhá kategorie zahrnuje zvukovou poezii založenou na hravém napětí mezi sémanticky plnohodnotnými a nonsensovými pasážemi. Jde tedy o smíšenou formu, již není některými teoretiky (Scholz, Rühm, viz kap. 3.1.) přiznáván status zvukové poezie. Jejich ostré oddělování sémantických a nesémantických útvarů však po „technologizaci“ zvukové poezie po roce 1950 postrádá opodstatnění. K míšení různých prvků a poloh často dochází metodou koláže, kdy jsou do vlastního textu vkládány cizí fragmenty, které působí buď překvapivě při svém rozpoznání, nebo intenzifikují celkový estetický dojem. Tento intertextuální aspekt má podle Higinse své paralely v postupech výtvarné avantgardy (rané koláže Picassa a Braqua, využití fotografie v kolážích dadaistů, Duchampovy *objects trouvés*).

3. *fatické básně*

Jde o akustickou formu, v nichž jsou sémantické prvky podřízeny expresivní složce a intonaci, čímž vznikají emoční významy překrývající lexikální významy daného slovního materiálu a jejich sémiotický potenciál. Prostředkem k tomu může být např. iterace, při níž slova ztrácejí roli nositele významu a do popředí vystupuje jejich hudebnost. Jindy k vyvolání emočního náboje dochází reliéfizací jistých částí vokálního projevu, které strhávají pozornost na fonické kontinuum jako celek. Jako příklad uvádí Higgins Artaudovo radiofonické pásmo *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (Skoncovat s Božím soudem) z konce 40. let, v němž autor navzdory víceméně konvenčnímu výrazivu vytváří důrazem na intonační složku a mimořečové prvky (vzdechy, prozpěvování, kvílení, šepot, hlasové exploze) dílo zaklánačské a gestické povahy.

4. *nepsané básně*

Další třídu tvoří básně, které vznikají bez předchozího zaznamenání textu na papír. Jejich vzniku sice může předcházet hrubý náčrt či notace, příp. stanovení pravidel, na jejichž základě je dílo komponováno, výslednou akustickou podobu však nelze chápat jako přímo odvozenou. Na jedné straně tak vzrůstá úloha improvizace, na straně druhé pak důležitost zvukových médií, která slouží jako prostředek fixace. V této souvislosti lze zmínit např. Chopinovy výzkumy hlasu pomocí mikrofону a magnetofonové pásky (viz kap. 2.3.7.1.), Dufrênovy *crirhythmes* (představující spíše přechod mezi poezií fatickou a písmem nefixovanou, viz kap. 2.3.6.) a díla vznikající ve švédských nahrávacích studiích (Bengt Emil Johnson, Sten Hanson aj., viz kap. 2.3.12.)

5. notační básně

Poslední třída představuje velmi rozšířený typ zvukové poezie. Kompozice je před akustickou realizací zaznamenána ve formě proporčních vztahů mezi slovem, prostorem, časovým intervalem a zvukem, jež podléhají určitému způsobu grafického záznamu, který se často blíží hudební partituru. Za rané a primitivní doklady tohoto zápisu lze považovat předlohy textů italských futuristů (Marinetti, Balla, Depero, viz 2.2.2.) a curyšských dadaistů (Ball). Později vznikají i značně propracované systémy zápisu, např. u lettristů nebo v rámci německé nové rozhlasové hry. V 60. letech vzniká v souvislosti s mezinárodním rozšířením konkrétní poezie potřeba živé akustické realizace vizuálních textů, které se tak stávají partiturami zvukových básní. O vztahu mezi vizuální a zvukovou poezií viz kap. 3.3.

Jinou formálně-procedurální typologii nabízí Michael Lentz.⁴⁸⁹ Oproti typologii Higginsově se v ní více odráží vnitřní proces geneze zvukového „textu“. Lentz uvádí následujících pět základních generativních technik:

(1) *kombinatorika prvků*: uspořádání jazykového materiálu (hlásek, hláskových skupin, slabik, slov) podle matematických principů; tato kombinatorika může mít podobu anagramu, kaimatu, permutace či komutace, palindromu nebo mezostichu (např. J. Cage, B. Cobbing, I. Isou, G. Rühm),

(2) *rozšíření alfabetského inventáře*: postup obohacující tradiční poetický rejstřík o nové znaky a symboly (především lettristé, dále např. B. Cobbing, E. Jandl, J. Blonk, V. Šerstjanoj),

(3) *pretext jako výchozí materiál*: typický postup zejména pro *tape-poetry*, hudebně-textové kompozice skladatelů nové hudby (J. Cage, L. Berio, G. Ligeti) a některých autorů *text-soundu* (B. E. Johnson),

(4) *časová, rytmická a artikulační strukturace textu na základě hudebních parametrů* (např. L. Berio, M. Lemaître, G. Rühm),

(5) *změna média* (např. B. Cobbing, C. Claus).

3.5.2. Historická typologie (S. C. Ruppenthal a A. Lora-Totino)

Autorem prvního pokusu o typologii žánrů zvukové poezie z hlediska historického je Stephen Cranston Ruppenthal,⁴⁹⁰ který rozlišuje osm hlavních stylistických nebo historických kategorií.

⁴⁸⁹ Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 237-238.

1. simultánní poezie,
2. automatická poezie,
3. vizuální poezie,
4. fonetická poezie,
5. lettristická poezie,
6. poésie sonore,
7. verbosonie,
8. text-sound composition.

Jak je zřejmé, Ruppenthalova historická typologie se opírá o autorsko-poetické útvary, jejichž formální postupy se rozšířily mezi širší okruh zvukových tvůrců, přičemž míra tohoto rozšíření (např. u *verbosonie* H. Damena) je mnohdy diskutabilní. Na druhé straně pak lze pochopitelně uvažovat o zařazení některých autorem opominutých autorsko-poetických útvarů (např. permutační básně).

Na obecnější rovině sleduje vývojový proces od psané básně k čistě orální improvizaci A. Lora-Totino,⁴⁹¹ který rozeznává čtyři evoluční fáze:

(1) *čtený text*: autor se snaží dát napsané básni jednu z možných interpretací; běžné autorské čtení.

(2) *mluvený text*: grafická a akustická verze jsou rovnocenné; zřetel ke zvukové stránce může ovlivnit psanou podobu textu natolik, že se čtení stává samostatným tvůrčím aktem.

(3) *mluvená kompozice*: psaný text má funkci partitury (včetně možné hudební notace vokálního partu); důraz se přesouvá na vokální výraz, na zvuky vytvářené mluvidly; objevují se onomatopoeia a neologismy.

(4) *zvuková kompozice*: má podobu volné improvizace před publikem nebo improvizované nahrávky bez přítomnosti psaného textu či partitury; vokální zvuky mohou být kombinovány se zvuky uměle vytvořenými; skladby se zpravidla vyznačují redukcí sémantického prvku a rytmicko-tonální abstrakcí.

Tento Lora-Totinem nastíněný vývoj patrně nelze vnímat jako přísně lineární. Do referenční oblasti zvukové poezie spadající fáze (2, s výhradami a pouze v širším anglo-

⁴⁹⁰ Ruppenthal, S. C.: *History of the development and techniques of sound poetry in the twentieth century in western culture*, San José State University, 1975, s. 17–18. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 109.

⁴⁹¹ Lora-Totino, A.: *On sound poetry*, in: *Literally Speaking/sound poetry and text-sound composition*. Göteborg, Bo Ejeby Edition 1993, s. 16–18. Cit. podle Lentz, M.: *Lautpoesie/-musik*, s. 136.

americkém pojetí sound poetry), (3) a (4) probíhají od jisté doby (přelom 50. a 60. let) víceméně paralelně. Jde tedy spíše o popis postupného formálního obohacování dané poetické oblasti.

3.5.3. Tři základní podoby zvukové poezie současnosti

Při synchronním pohledu na oblast zvukové poezie ponecháme stranou výše uvedená typologická kritéria a budeme vycházet z kritéria mediálně-instrumentálního. Na jeho základě je možno rozlišovat čtyři podoby zvukové poezie současnosti:

(1) *živá performance / zvuková kompozice v reálném čase*, pro niž je příznačná přítomnost těla jako zdroje zvuku; kromě možného použití mikrofону a zesilovače nejsou přítomny žádné prostředky technologické modifikace zvuku; také případný filmový záznam má zde funkci pouze dokumentární.

(2) *akustický experiment čistě reprodukováné povahy* (studiové kompozice, *tape-poetry*, experimentální radiofonické kompozice); výhradním médiem je zvukový nosič či rozhlasové vlny,

(3) *živá performance kombinovaná s reprodukční technologií*; přednatočený zvukový záznam, možnost uplatnění vizuálních prvků (projekce, osvětlení),

(4) *hypermédium* jako prostor pro vznik smíšených verbi-voco-vizuálních forem (verbálních, zvukových a vizuálních elementů).

4. Závěr

Z podniknutého pokusu o představení fenoménu zvukové poezie je zjevné, že tato poetická oblast je minimálně v kontextu našeho kulturního okruhu oblastí okrajovou. Je-li vnímána jako projev experimentu s akustickou stránkou básnického materiálu, je třeba rovněž zdůraznit okolnosti, které umožnily tyto postupy jako experimentální vůbec pociťovat. Klíčovou se zde zdá být skutečnost, že s vynálezem a následným průmyslovým rozšířením knihtisku došlo v západní kultuře k vyčlenění zraku z původní jednoty smyslů a ke vzniku jeho recepčního monopolu, což vede, jak dokládá ve své knize Gutenberg Galaxy M. McLuhan, k zásadní proměně myšlení a konceptualizace světa u jednotlivce i ve společnosti. Standardizované formy zrakové recepce básnického slova (jednotné typografické ztvárnění, veršová struktura) a jejich vizuální reprodukovatelnost přispívají k přerušení bezprostředního kontaktu se zvukem slova, jeho barvou, intonací, rytmem, melodií (jak to bylo běžné před průmyslovým rozšířením knihtisku nebo jak je tomu dodnes v stále ještě smyslově nerozpojených orálních kulturách). Právě z tohoto deficitu fyzického kontaktu s básnickým slovem vycházejí experimenty, jež lze souborně shrnout pod označení zvuková poezie. Její *raison d'être* vychází z úsilí o emancipaci živého slova v jeho konkrétně materiální podobě, o jeho vystoupení z indiferentního ticha stránky.

Toto „odoptičtění“ probíhá zpočátku z důvodu nedostupnosti záznamových médií paradoxně skrze maximální emfázi vizuální stránky slova, tj. typografickými prostředky, kterých je využíváno k evokaci zvukové charakteristiky slova (Marinetti, Ball, Hausmann aj.). Hlavním způsobem, kterým je obracena pozornost na zvuk řeči, je však v tomto období potlačení verbálně sémantického zatížení slova, ať už formou nonsensu, nebo privátních jazyků (Morgenstern, Ball aj.), nebo jeho fragmentarizací na nižší stavební prvky (slabiky či hlásky) a jejich opětovných skládáním v nové zvukově-asémantické celky (např. ve fonetických básních Hausmanna nebo Schwitterse). Paralelně vzniká i linie, jež se sice zcela sémantiky nezříká, ale snaží se o její deformaci či obohacení a přesouvá pozornost na akusticko-performační aspekt (simultánní básně).

Poválečné rozvinutí a zpřístupnění záznamové technologie razantně mění paradigma zvukové poezie. Zatímco v „pretechnologickém“ období působí faktor (a)sémantičnosti do značné míry jako charakteristický rys zvukové poezie, v poválečném vývoji v souvislosti se záznamem hlasu nabývají na významu možnosti manipulace hlasu, jeho zmnožení či analýza jeho akustických mikročástic (např. u H. Chopina). Od konce 60. let je básníkům umožněna práce s vyspělou záznamovou technologií profesionálního studia (Fylkingen). Zároveň se od sebe oddělují dva hlavní způsoby prezentace – ona již zmíněná technologická

větev, pro níž je zprvu příznačná forma magnetofonové kompozice, kde je magnetofon používán nejen jako reprodukční, ale především jako kompoziční nástroj (H. Chopin), a větev performační, mající místy charakter (polo)improvizované skupinové tvorby (Cobbingovy projekty, kanadské skupiny), v níž se na pozadí vystoupení v reálném čase pojí fyzická přítomnost básníka s rozvíjením vokálních technik. Obě prezentační formy bývají často kombinovány v podobě živého vystoupení s přednatočeným materiálem.

Zcela nová kapitola zvukové poezie se otevírá s nástupem elektronických médií v 80. letech, kdy se počítač, podobně jako na přelomu 50. a 60. let magnetofon, stává kompozičním nástrojem v procesu tvorby. Tuto nejnovější tendenci zde však nebylo možno podrobněji sledovat a její teoretické předpoklady jsou pouze stručně nastíněny v kap. 2.3.14. Vstup zvukové poezie do digitálního prostředí navíc patrně znamená i její částečné rozpuštění v prostoru hypermédií, v němž zvuk ztrácí svoji recepční výlučnost.

Vedle pohledu historického se práce dotýká rovněž několika teoretických otázek. V otázce vymezení poetického žánru se přidržujeme nenormativního přístupu, jenž se nesnaží o ostrou definici a opírá se o recepční proces, na jehož základě stanovuje relevantní poetické útvary pro danou oblast. Oproti restriktivnějším přístupům jednoznačně stanovujícím distinktivní rysy (asémantičnost, autorská realizace, absence tónové výšky ve vokálním projevu apod.) se přikláníme spíše k extensionálnímu vymezení, spočívajícímu na vřazování jednotlivých konkrétních případů. Přesto je možno za podstatné rysy zvukové poezie označit její akustickou realizaci (byť s výše uvedeným vývojově-technologickým omezením) a intermediální charakter (kap. 1.5. a 1.6.). Na této úrovni je dále nutno odlišit zvukovou poezii od běžného autorského čtení (ačkoli zde je hranice zejména v anglo-americkém kontextu neostrá) a různých estrádních deformací jejich postupů typu slam poetry (zde bez výhrad!). Vzhledem k intermediálnímu charakteru zvukové poezie je důležitý především vztah k vizuální poezii, jejímiž prostředky se ostatně zvukový potenciál slova před rozvinutím záznamových technologií manifestoval, a k hudbě, jejíž bytostný předpoklad – zvuk – ruší němou pomyslnost psané poezie a oživuje ji konkrétností hlasového projevu. Žánr zvukové poezie tak zároveň představuje společné místo setkání básníků a těch skladatelů nové hudby, kteří pracují s instrumentalizací zvuku lidské řeči.

Zvuková poezie jako historicky podmíněný lyrický žánr je pokusem o vyvázání básnického slova z područí média papíru, které přestávalo vyhovovat výrazovým potřebám básníků první poloviny 20. století. Její rozvoj je součástí tendence k odpoutání poezie od písemnictví, která při vědomí nutnosti reformovat slovesné umění usiluje rozšířit básnické slovo o jeho optickou i sluchovou dimenzi. Zároveň je, alespoň v některých svých projevech,

snahou o obnovení zdrojů poezie v živém, mluveném slově a jeho fyzické přítomnosti, o návrat k orální kultuře s případným využitím nových technologií (viz též termín Ongův sekundární oralita). Právě svázanost zvukové poezie s novými médii umožňuje o ni dnes uvažovat i jako o uměleckém žánru, který je součástí širší oblasti označované jako akustické umění. Je možno ji vnímat i jako projev aliterární poezie.

Závěrem nutno vyjádřit skutečnost, že většině zvukových básníků primárně nejde o kategorické zavržení tradičního média knihy, ale spíše o odpoutání se od jistých stereotypizovaných způsobů zacházení se slovesným materiálem a o možnost rozšíření vlastní poetiky o postupy sousedních uměleckých oblastí, a tím i o její obohacení.

Bibliografie

- Apollinaire, Guillaume:** *Œuvres en prose complètes 2*. Paris, Gallimard 1991.
- Artaud, Antonin:** *Œuvres*. Évelyne Grossman (ed.), Paris, Gallimard 2004.
- Arthur Pétronio 1897–1983. La Course à la lune.** Cavaillon, ADDM 84 1996.
- A Williams Burroughs Reader**, Calder, J. (ed.), London, Pikador 1982.
- Ball, Hugo:** *Flucht aus der Zeit*. Zürich, Limmat 1992.
- Bergius, Hanne:** *Das Lachen Dadas*. Giessen, Anabas 1989.
- Bobillot, Jean-Pierre:** *Bernard Heidsieck. Poésie action*. Paris, Jean-Michel Place 1996.
- Burian, E. F.:** *Polydynamika*, Praha, L. Kuncíř 1926.
- Campos, Augusto de – Pignatari, Décio – Campos, Haroldo de:** *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1970*. Brasil, Libreria duas Cidades 1975.
- Carroll, Lewis:** *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Oxford University Press 1971.
- Carroll, Lewis:** *Alenčina dobrodružství v říši divů a za zrcadlem*. Překlad J. Císař, Praha, Svoboda 1947.
- Carroll, Lewis:** *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Překlad A. a H. Skoumalovi, Praha, SNDK 1961.
- Carroll, Lewis:** *Lovení Snárka – Agonie v osmi záchvatech*. Překlad V. Pinkava, Brno, Host 2008.
- Cooke, Raymond:** *Velimir Khlebnikov. A Critical Study*. Cambridge University Press 1987.
- Daumal, René:** *Le Contre-Ciel*. Paris, Gallimard 1990.
- Döhl, Reinhard:** *Das Neue Hörspiel*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.
- Dufrêne, François:** *Le lettrisme est toujours pendant*, in: *Opus Internationals*, No. 40-41, s. 43-64.
- Eimert, Herbert – Humpert, Hans Ulrich:** *Das Lexikon der elektronischen Musik*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1977.
- Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder.** Siblewski, K. /ed./. Frankfurt am Main, Luchterhand 1990.
- Futuryzm Formiści Nova Sztuka. Antologia polskiego futurizmu i nowej sztuki.** Zaworska, H. /ed./, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1977.
- Geiger, John:** *Nothing is True - Everything is Permitted: The Life of Brion Gysin*. Disinformation Company 2005.
- Ghil, René:** *Œuvres complètes 2*. Paris, Messein 1938.
- Gysin, Brion:** *Tuning into the Multimedia Age*. Thames & Hudson, London 2003.

- Hausmann, Raoul:** *Courrier Dada*. Paris, Le Terrain Vague 1958.
- Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila:** *Let let. Pokus o rekapitulaci*. Praha, Torst 2007.
- Honzík, Karel:** *Ze života avantgardy*. Praha, Československý spisovatel 1963.
- Huelsenbeck, Richard:** *Mit Witz, Licht und Grütze*. Hamburg, Lutz Schulenberg 1991.
- Chopin, Henri:** *Poesie sonore international*. Paris, Jean-Michel Place 1979.
- Chlebnikov, Velemir:** *Tvorenija*. Poljakov, M. /ed./, Sovetskij pisatel', Moskva 1986.
- Isou, Isidore:** *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris, Gallimard 1947.
- Jasieński, Bruno:** *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1972.
- Just, Vladimír:** *Proměny malých scén*. Praha, Mladá fronta 1984.
- Kladiva, Jaroslav:** *E. F. Burian*, Praha, Jazzová sekce 1982.
- Kretschmer, Ernst:** *Die Welt der Galgenlieder Christian Morgensterns und der viktorianische Nonsense*. Berlin – New York, Walter de Gruyter 1983.
- Kručonych, Alexej:** *K istoriji russkogo futurizma. Vospominanja i dokumenty*. Moskva, Gileja 2006.
- Lentz, Michael:** *Lautpoesie/-musik*, Wien, Selene 2000.
- Lettrisme: Into the Present**. Foster, S. /ed./, Iowa City, The University of Iowa Museum of Art 1983.
- Magnus, Margaret:** *Gods of the Word*. Kirksville, Truman State University Press, 1999.
- Mahieu, Stéphane:** *Le Phalanstère des langages excentriques*. Paris, Ginkgo Éditeur, 2005.
- Marinetti, F. T.:** *Teoria e invenzione futurista*, Milano, A. Mondadori 1983.
- Markov, Vladimir:** *Russian Futurism: A History*. Berkeley, Los Angeles 1968.
- Maurach, Martin:** *Das experimentelle Hörspiel*. Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag 1995.
- McLuhan, Marshall:** *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press 1962.
- Meyer, Petra Maria:** *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien, Passagen Verlag 1993.
- Młodożeniec, Stanisław:** *Utwory poetyckie*. Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1973.
- Mon, Franz:** *Texte über Texte*, Berlin – Neuwied, Luchterhand 1970.
- Morgenstern, Christian:** *Alle Galgenlieder*. Kehl, SWAN Buch-Vertrieb 1993.
- Möser, Kurt:** *Literatur und „Grosse Abstraktion“. Kunsttheorien, Poetik und „abstrakte Dichtung“ im Sturm 1910–1930*. Erlangen, Palm und Enke 1983.

- Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche.* Schöning, K. (ed.), Frankfurt am Main, Suhrkamp 1970.
- Novák, Ladislav:** *Písň vrbového proutku.* Praha, SNKLU 1965.
- Novák, Ladislav:** *Zrození duhy.* Praha, Odeon 1978.
- Ong, Walter J.:** *Technologie slova. Mluvená a psaná řeč.* Praha, Karolinum 2006.
- Poésies sonores.* Barras, V. - Zurbrugg, N. (eds.), Genève, Editions Contrechamps 1992.
- Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Dencker, K. P. /ed./, Stuttgart, Reclam 2002.
- Prieberg, Fred K.:** *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik.* Berlin, Ullstein 1960.
- Richard Huelsenbeck.** Sheppard, R. /ed./, Hamburg, H. Christians 1982.
- Rühm, Gerhard:** *botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte.* Reibek bei Hamburg, Rowohlt 1988.
- Schaeffer, Pierre:** *Konkrétní hudba.* Praha, Supraphon 1971.
- Scheffer, Bernd:** *Anfänge experimenteller Literatur. Das literarische Werk von Kurt Schwitters.* Bonn, Bouvier 1978.
- Scholz, Christian:** *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie.* Obermichelbach, Getrud Scholz Verlag 1989.
- Scholz, Christian:** *Bezüge zwischen »Lautpoesie« und »visueller Poesie«,* in: Visuelle Poesie, Text + Kritik, IX/97, München, 1997.
- Schwitters, Kurt:** *Anna Blume und andere. Literatur und Grafik.* Köln, Dumont 1997.
- Slovo, písmo, akce, hlas.* Hiršal, J. a Grögerová, B /eds./. Praha, Československý spisovatel 1967.
- Slyšet se navzájem.* Justl, Vl. /ed./, Praha, Orbis 1966.
- Šalda, F. X.:** *O nejmladší poesii české.* Praha, O. Girgal 1928.
- Teige, Karel:** *O humoru, klaunech a dadaistech: Svět, který voní.* Praha, Odeon 1930.
- Teige, Karel:** *Svět stavby a básně.* Praha, Československý spisovatel 1966.
- The Prose Tattoo: Selected Performace Scores.* Milwaukee, Membrane Press 1983.
- Váša, Petr:** *Texty. Básně. Poèmes physiques visuels.* Praha, Kentaur / Polygrafia a Mat' a 1994.
- Vertov, Dziga:** *Schriften zum Film.* Wolfgang Beilenhoff /ed./, München: Hanser 1973.
- Voice-band E. F. Buriana.* Semrádová, M. /ed./, Praha, ÚDLUT 1971.

Internetové zdroje

Bosseur, Jean-Yves: *From the Sound Poetry to the Music*. Viz http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=7. Původně in: *Homo Sonorus. An Anthology of Sound-Poetry of the World*, Kaliningrad 2000.

Bryen, Camille: Komentář k *Hépérile éclaté*. <http://www.camillebryen.com/heperile.html>. Původně in: Hains, R., de Villeglé, J.: *Hépérile éclaté*. Paris, Librairie Lutezia 1953.

Burroughs, William S.: *The Cut-Up Method of Brion Gysin*. http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html. Původně in: Burroughs, W. S. – Gysin, B.: *The Third Mind*. New York, Viking Press, 1978.

Cobbing, Bob: *Some Statements on Sound Poetry*. <http://www.ubuweb.com/papers/cobbing.html>. Původně in: *Sound Poetry: A Catalogue*, S. McCaffery and bpNichol (eds.), Underwiche Editions, Toronto, 1978.

Cobbing, B. / Sutherland, M.: *The Point About Criticism Is That Is Frequently Wrong*. Bob Cobbing Interviewed by W. Mark Sutherland, 19. 4. 2001, London. http://www.ubuweb.com/papers/cobbing_sutherland.html.

Döhl, Reinhard: *Kurt Schwitters' „Ursonate“*. *Text als Partitur* (3). www.netzliteratur.net/experiment/schwitters3.htm. Původně jako *Fümms bö wö tää zää Uu...* (*Zu Kurt Schwitters: Sonate in Urlauten*), *Radio-Essay*. WDR III, 13.4. 1993.

Fahlström, Öyvind: *Manifesto for Concrete Poetry* (1952–1955). <http://www.ubu.com/papers/fahlstrom01.html>. Původně in: Solt, M. E.: *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington, Indiana University Press 1968.

Higgins, Dick: *A Taxonomy of Sound Poetry*. http://www.ubu.com/papers/higgins_sound.html. Původně jako *Points Towards a Taxonomy of Sound Poetry*, in: Kostelanetz, Richard (ed.): *Aural Literature Criticism, Precisely*, No. 10–11–12, New York - Edmonton, Alberta, R. K. Editions 1981, s. 49–59.

Hultberg, Teddy: *From Birds in Sweden to Mr. Smith in Rhodesia*. http://ncca-kaliningrad.ru/glukhomania/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=14. Původně in: *Homo Sonorus. An Anthology of Sound-Poetry of the World*, Kaliningrad 2000.

Kostelanetz, Richard: *Text-Sound Art: A Survey*. <http://www.ubu.com/papers/kostelanetz.html>. Původně in: *Text-Sound Texts*, Kostelanetz, R. (ed.), New York, William Morrow Company 1980, s. 15.

Marinetti, F. T.: *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* (11. 05. 1913). <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/distruzione.htm>.

- Marinetti, F. T. – Masnata, Pino:** *La radia* (říjen 1933). <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/radia.htm>
- McCaffery, Steve:** *Sound Poetry – A Survey*. <http://www.ubu.com/papers/mccaffery.html>.
Původně in: *Sound Poetry: A Catalogue*, McCaffery, S. – bpNichol /ed./, Underwiche Editions, Toronto 1978.
- McCaffery, Steve:** *Twentieth Century Sound Poetry in Canada*. http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=20. Původně in: *Homo Sonorus. An Anthology of Sound-Poetry of the World*, Kaliningrad 2000.
- Menezes, Philadelpho:** *Poesia intersignos: Do impresso ao sonoro e ao digital*. <http://www.pucsp.br/pos/cos/epe/mostra/catalogo.htm>. Původně in: *Exposição, Poesia Sonora, Seminário*. São Paulo, Paço das Artes da Universidade de São Paulo, 1998.
- Menezes, Philadelpho:** *Experimental poetics based on sound poetry today*. http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3982/is_200101/ai_n8950234/. Původně in: *Visible Language*, 2001.
- Minarelli, Enzo:** *Il Manifesto della polipoesia*. <http://www.3vitte.it/saggi/imanif.htm>.
Původně in: *Catalogo Tramesa d'Art*, Valencia, Spagna, 1987.
- Minarelli, Enzo:** *The Manifesto of Polypoetry is 12 years old*. Viz http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=27. Původně in: *Homo Sonorus. An Anthology of Sound-Poetry of the World*, Kaliningrad 2000.
- Monsinjon, Eric:** *La poésie lettriste*. http://www.lelettrisme.com/pages/02_creations/poesie.php.
- Solt, Mary Ellen:** Belgium, in: *Concrete Poetry: A World View*. <http://www.ubu.com/papers/solt/belgium.html>. Původní vydání: Solt, M. E.: *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington, Indiana University Press 1968.
- Suzuki, Dean:** *The Art of the Voice: Trends in Contemporary American Text-Sound Composition*. http://www.glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=eng&t=0&p=10. Původně in: *Homo Sonorus. An Anthology of Sound-Poetry of the World*, Kaliningrad 2000.
- Toman, Jindřich:** *Now you see it, now you don't*. <http://2007.pwf.cz/cz/ceske-dada/350.html>.
Původně in: *The Eastern Dada Orbit*, New York, G. K. Hall 1998.
- Tosin, Giuliano:** *Poesia sonora no Brasil e no mundo*. http://www.seufuturonapratica.com.br/intellectus/_Arquivos/Jan_Jul_04/PDF/Artigo_Giuliano.pdf. Původně in: *Revista Intellectus*, 2, 2004.

Průběžně využívané internetové stránky

3ViTre Archivio di Polipoesia www.3vitre.it

Almanach Wagon www.almanachwagon.cz

Futurismo www.futurismo.altervista.org

Fylkingen www.fylkingen.se

National Center for Contemporary Art www.glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3

Petr Váša www.petrvasa.cz

Radiom www.radiom.org

Tapin www.tapin.free.fr

Jaromír Typlt www.typlt.cz

Ubuweb www.ubu.com

PennSound <http://writing.upenn.edu/pennsound/>

Diskografie

3 contre 1. Trace 1999. CD + CD ROM.

10+2 = 12 American Text Sound Pieces. 1750 Arch Records. LP.

Amirkhanian, Charles: *Mental Radio*. Composers Recordings Inc., 1985. LP.

Apollinaire, Guillaume: *Apollinaire enregistré et filmé 1914*. Marseille, André Dimanche 1992. CD.

Arcand, Pierre–André: *Eres+7*. Avatar / OHM éditions 1995. CD.

Artaud, Antonin: *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Sub Rosa 1996. CD.

Bayer, Konrad – Rühm, Gerhard: *gemeinschaftsarbeiten 1957-1962*. Supposé 2002. CD.

Birdyak: *Aberration*. Klinker Zounds 1988. LP.

Blonk, Jaap: *Flux de Bouche*. Staalplaat Records 1992. CD.

Blonk, Jaap: *Vocalor*. Staalplaat Records 1998. CD.

Blonk, Jaap: *Ursonate*. Basta 2004. CD.

Bobeobi. Lautpoesie. Scholz, Ch. /ed./, Obermichelbach, Gertraud Scholz Verlag 1994. CD.

Cage, John: *Mureau*. Edition S Press 1972. MC.

Canada – Italy. Minarelli, E. /ed./, 3 ViTrePAIR 1987. LP.

Cobbing, Bob – Finch, Peter: *The Italian Job*. Klinker Zounds 1988. MC.

Dada For Now. ARK 1985. LP.

Dutton, Paul: *Mouth Pieces. Solo Soundsinging*. Avatar / OHM 2000. CD.

Experiments in Disintegrating Language / Konkrete Canticle. Arts Council of Great Britain 1971. LP.

Extended Voices. *New pieces for Chorus and for Voices Altered Electronically by Sound Synthesizers and Vocoder*. CBS 1968. LP.

Fahlström, Öyvind.: *Öyvind Fahlström I Etern - Manipulera Världen / Öyvind Fahlström On The Air - Manipulating The World*. Fylkingen Records 1999. 2 x CD.

Fluxus Anthology. Recorthings & Zona Archives 1989.

Futura: Poesia Sonora. Lora-Totino, A. (ed.), Milano, Cramps Records 1978. 7 LP.

Futurism & Dada Reviewed. LMT Publishing 2000. CD.

Garnier, Pierre – Garnier, Ilse – Seiichi Niikumi: *Poèmes phonétiques et spatialistes*. Tokio, Columbia Records 1971. LP.

Gysin, Brion: *Poem of Poems*. Alga Marghen 1997. LP.

Hanson, Sten: *Secret Connection – The Musical World of Sten Hanson*. Radium 226.05 1985. LP.

- Hanson, Sten:** *The John Carter Song Book*. Phono Suecia 1988. CD.
- Hanson, Sten:** *The Sonosopher Retrospective*. Alga Marghen 1998. LP.
- Hanson, Sten:** *Autobiography*. Firework Edition Records 2001. CD.
- Heidsieck, Bernard – Janicot, Françoise:** *Encoconnage*. Guy Schraenen 1974. LP.
- Heidsieck, Bernard:** *Trois Biopsies + Un Passe-Partout*. b.v., 1976. LP.
- Heidsieck, Bernard:** *Canal Street*. Sevim 1986. 3 x LP.
- Heidsieck, Bernard:** *Poème-Partition X*. Alga Marghen 1996. LP.
- Heidsieck, Bernard:** *Morceaux choisis*. Jean-Michel Place 1996. CD.
- Heidsieck, Bernard:** *50/70*. Alga Marghen 1998. LP.
- Hodell, Åke:** *220 Volts Buddha*. Alga Marghen 1998. LP.
- Chopin, Henri:** *Audiopoems 1956-1980*. Edition Hundertmark 1980. MC.
- Chopin, Henri:** *Cantata for Two Farts & Co*. Alga Marghen 1997. LP.
- Chopin, Henri:** *Les Mirifiques Tundras & Compagnie*. Alga Marghen 1997. LP.
- internationale sprachexperimente der 50/60 Jahren*. Frankfurt am Main, Edition Hoffmann 1971. LP.
- Isou, Isidore:** *Poèmes lettristes 1944–1999*. Alga Marghen 1999. LP.
- Jandl, Ernst:** *Eile mit Feile*. Der Hörverlag 2003.
- Klankteksten? Konkrete Poezie Visuelle Teksten*. Amsterdam, Stedelijk Museum 1970. LP.
- Ladik, Katalin:** *Phonopoetica*. Galerija studenskog kulturnog centra 1976. SP.
- Lautpoesie. Eine Anthologie*. Scholz, Ch. /ed./, Obermichelbach, Gertraud Scholz Verlag 1987.
- Lemaître, Maurice:** *Œuvres poétiques et musicales lettristes*. b.v., 1993. MC.
- Lora-Totino, Arrigo:** *Fonemi*. Alga Marghen 2001. LP.
- MacLow, Jackson:** *Open Secrets*. Experimental Intermedia 1993. CD.
- MacLow, J.:** *Doings - Assorted Performance Pieces 1955–2002*. Granary Books 2005. CD.
- Mon, Franz:** *das gras wies wächst*. Deutsche Grammophon / Luchterhand Verlag 1974. LP.
- Mon, Franz:** *Lauttexte seit 1960*. Edition Selene 2004. CD.
- Music For Tape / Band - Musik From Sweden / Aus Schweden / Från Sverige*. Caprice Records 1973. LP.
- Musik Sprechen*. WERGO 1998. CD.
- nichol, bp:** *bpnichol*. High Barnet Company 1971. LP.
- nichol, bp – Southam, A. – o'huigin. s.:** *Appendix*. Black Moss Press 1978. SP.
- nichol, bp:** *Ear Rational. Sound Poems 1970–80*. Membrane Press 1982. MC.
- Phonetische Poesie*. Franz Mon (ed.), Newied-Berlin, Luchterhand 1971. LP.

Poesia Sonora Hoje. Uma Antologia Internacional. Phildelpho Menezes (ed.), EPE/PUC, 1998. CD.

R(a)dio(custica) Selected 2006. Český rozhlas 2007. CD.

R(a)dio(custica) Selected 2007. Český rozhlas 2008. CD.

Reich, Steve: *Early Works*. Nonesuch 1987. CD.

Rühm, Gerhard: *botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte*. Rowohlt 1988. MC.

Russolo, Luigi: *Die Kunst der Geräusche*. Schott Verlag 2000.

Schaeffer, Pierre: *L'Œuvre Musicale*. INA-GRM 1990. 4 x CD.

Schwitters, Kurt: *Ursonate*. WERGO 1993. CD.

Spagna – Messico – Italia. Minarelli, E. /ed./, 3 ViTrePAIR 1988. LP.

Stratos, Demetrio: *Cantare la voce*. Cramps Records 1978. LP.

Stratos, Demetrio: *RecitarCantando*. Cramps Records 1980. LP.

Stratos, Demetrio: *Metrodora*. Cramps Records 1989. CD.

Text-Sound Compositions 1. Sveriges Radio 1968.

Text-Sound Compositions 2. Sveriges Radio 1968.

Text-Sound Festivals 10 Years. Fylkingen Records 1977. LP.

The Pioneers: Five Text-Sound Artists. Phono Suecia 1992. 2 x CD.

Váša, Petr: *Cirkus-Chaos-Minaret*. Wolf Records 1998. CD.

Váša, Petr: *In Natura*. Anne Records 2003, CD.

Váša, Petr: *Manifesto*. Black Point 2007. CD.

Voices of Dada. LMT Publishing 2006. CD.

Weiner, Lawrence: *Nothing to Lose*. Van Abbemuseum, 1976. LP.

Weiner, Lawrence: *Deutsche Angst*. Les Disques du Crépuscule 1982. SP.

Wolman, G. J.: *L'Anticoncept*. Alga Marghen 1999. LP.

Přílohy

CD 1

1. **Paul Scheerbart** – *Kikakokou* (1897), *Zauberspruch I-II* (1898), *Monolog des Verrückten Mastadons* (1902). Interpretace: Trio Exvoco (70. léta) – 02:39
2. **Christian Morgenstern** – *Das Grosse Lalua* (1890); *Das Gebet* (1905); *Der Rabe Ralf* (1905); *Igel und Agel* (1905) a *Fisches Nachtgesang* (1905). Interpretace: Trio Exvoco (70. léta) – 04:57
3. **F. T. Marinetti** – *Battaglia, Peso + Odore* (1912). Interpretace: Arrigo Lora-Totino, Luigi Pennone (1976) – 08:50
4. **Giacommo Balla** – *Discussione di due critici sudanesi sul futurismo* (1914), *Macchina tipografica* (1914) a *Paessaggio + Temporale* (1914). Interpretace: Arrigo Lora-Totino, Luigi Pennone a Sergio Cena (1976) – 02:36
5. **Fortunato Depero** – *SiiO VLUMMIA + Torrente* (1916). Interpretace: Arrigo Lora-Totino (1976) – 01:12
6. **Francesco Cangiullo** – *Il sifone d'oro* (1913). Akustická realizace: Francesco Cangiullo (1975) – 03:48
7. **Farfa** – *Tuberie* (1937). Interpretace: Luigi Pennone (1976) – 02:32
8. **Velemir Chlebnikov** – *Zakljatie smechem I* (ca. 1908). Interpretace: Valerij Voskobochnikov (1977) – 00:38
9. **Velemir Chlebnikov** – *Zakljatie smechem II + Bobeobi* (1908). Interpretace: Valerij Voskobochnikov (1977) – 01:00
10. **Alexej Kručonych** – *dyr bul ščil* (1912). Interpretace Valerij Voskobochnikov (1977) – 00:11
11. **Kazimir Malevič** – *Lautgedicht*. Interpretace: Hans von Riesen (1971) – 00:23
12. **Hugo Ball** – *Karawane* (1916), *Wolken* (1916), *Katzen und Pfauen* (1916), *Totenklage* (1916), *Gadji beri bimba* (1916), *Seepferdchen und Flugfische* (1916). Interpretace: Trio Exvoco (70. léta) – 07:27
13. **Richard Huelsenbeck** – *Four Poems from „Phantastische Gebete“* (1916). Akustická realizace: Richard Huelsenbeck (1967) – 04:11
14. **Tristan Tzara + Marcel Janco + Richard Huelsenbeck** – *L'amiral cherche une maison a louer* (1916). Interpretace: Trio Exvoco (70. léta) – 02:29
15. **Pierre Albert-Birot** – *Poèmes à crier et à danser: Chant I + L' Avion + Chant III* (1916-1919). Interpretace: Trio Exvoco (70. léta) – 01:06

16. **Raoul Hausmann** – *Phonèmes: bbb* (1918), *fmsbw* (1918), *K'perioum* (1918), *Offeah* (1919), *Oiseautal* (1919), *Cauchemar* (1946), *Valitali* (1946). Akustická realizace: Raoul Hausmann (1956–1957) – 15:59
17. **Kurt Schwitters** – *Ursonate* (1922–1932, úryvek). Akustická realizace: Kurt Schwitters (1932) – 03:27
18. **Camille Bryen** – *Tête à coq* (1949) – 00:41
19. **Arthur Pétronio** – *Cosmosmose* (1965). Hlasy: C. + L. Kilian, O. + G. Versaille, J. Witier – 14:36

CD 2

1. **Antonin Artaud** – *Texte d'ouverte* (1947) – 10:07
2. **Altagor** – *Discours absolu*, metapoésie (1947–60, úryvek) – 03:34
3. **Mimmo Rotella** – *7 Poèmes phonétiques* (1949–63) – 05:27
4. **Paul de Vree** – *April am Rhein* (1966) – 03:38
5. **Isidore Isou** – *Rituel somptueux pour la selection des espèces* (1965) – 02:18
6. **Maurice Lemaître** – *Marche des grands barbares blancs* (1958) – 03:17
7. **Gil J. Wolman** – *Ralentissez les cadences*, mégapneumie (1972) – 02:34
8. **François Dufrêne** – *Paix en Algérie*, crirythme (1958) – 01:55
9. **Jean-Louis Brau** – *Turn Back Nightingale* (1972) – 03:19
10. **Henri Chopin** – *La civilisation du papier* (1975) – 06:56
11. **Bernard Heidsieck** – *Vaduz*, passepartout no. 22 (1974) – 11:57
12. **Brion Gysin** – *I Am (Machine-poem)* (1960) – 03:03
13. **Franz Mon** – *tu dus* (1963) – 03:34
14. **Carlfriedrich Claus** – *Lautgedichten* (1965) – 04:16
15. **Gerhard Rühm** – *zensurierte rede* (1969) – 03:50
16. **Ernst Jandl** – *schtzngrmm* (ca. 1956). Akustická realizace (1995) – 01:00
17. **Bob Cobbing** – *from ABC in Sound (d - p - t)* (1965). Akustická realizace (1971) – 02:42
18. **Arrigo Lora-Totino** – *Lo stato sono io + Intonazione cromatica* (1974) - 04:20

CD 3

1. **Lars-Gunnar Bodin** – *CYBO II* (1967) – 05:54
2. **Bengt Emil Johnson** – *Through the Mirror of Thirst (Second Passage)* (1969) – 06:20
3. **Sten Hanson** – *Che* (1968) – 01:24
4. **Åke Hodell** – *General Bussig* (1963) – 06:37

5. **Ilmar Laaban** – *Ciels inamputables* (1969) – 04:04
6. **Alvin Lucier** – *I Am Sitting in a Room* (1969) – 15:23
7. **Charles Amirkhanian** – *Just* (1972) – 04:31
8. **Charles Dodge** – *Speech Songs* (1973, úryvky) – 03:47
9. **John Giorno** – *Suicide Sutra* (1973) – 07:22
10. **Richard Kostelanetz** – *Dialogue 2°* (1976) – 00:31
11. **Jackson MacLow** – *Black Tarantula Crossword Gath* (1973) – 03:41
12. **Bill Bissett** – *she still and curling* (1968) – 03:31
13. **bpNichol** – *Pleasure Sweets* (1968) – 04:35
14. **Four Horsemen** – *In the Middle of a Blue Balloon* (1973) – 06:30

CD 4

1. **Ladislav Novák** – *Zkapalnění geometra Descarta a jeho další život v kapalném skupenství* (1968) – 03:02
2. **Ladislav Novák** – *Ceterum autem* (1969) – 02:41
3. **Ladislav Novák** – *Struktura české řeči v příslovích* (1970) – 02:15
4. **Jiří Gold** – *Bez názvu 2* (70. léta) – 03:18
5. **Jiří Gold** – *Ukázka z rozsáhlého textu bez názvu* (70. léta) – 0:34
6. **Jiří Gold** – *Bez názvu 3* (70. léta) – 01:58
7. **Petr Váša** – *Lokomotivám se motají kola* (živě 2006) – 03:27
8. **Petr Váša** – *Plavec Jindřich* (živě 2006) – 04:17
9. **Petr Váša** – *Ooo luna - never* (1996) – 01:02
10. **Petr Váša** – *David* (1996) – 02:01
11. **Petr Váša** – *No* (2005) – 02:31
12. **Jaromír Typlt** – *Výrok Y* (2000) – 03:19
13. **Jaromír Typlt** – *Kůra* (2005–2006) – 02:14
14. **Jaromír Typlt** – *Kus šutru* (2002) – 01:39
15. **Jaromír Typlt** – *Podivní přátelé* (2006) – 05:40
16. **Jaromír Typlt + Pavel Novotný** – *Ursonate. Introdukce* (2007) – 04:52
17. **Jiří Adámek** – *Tiká tiká politika* (2006) – 18:43
18. **Lukáš Jiříčka + Krzysztof Topolski** – *Kryší hnízdo* (2007) – 14:49